

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**CEGUEIRA FALADA – Imagens Metafóricas em
Tradução do Alemão para o Português Europeu**

ANA ISABEL BARBOSA CARDOSO

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Maria Clotilde Almeida,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
TRADUÇÃO

2016

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui um especial agradecimento à minha orientadora pela confiança que mostrou no meu trabalho e por me ter motivado a concretizar este projecto.

Agradeço à pequena Margarida Morais pelo seu jeito criativo de explorar a linguagem e o mundo, e pelas horas de conversa que muito me deram que pensar.

Estou muito agradecida ao João Pinto por todo o apoio e carinho nas longas horas de solidão a que este estudo me obrigou.

Agradeço ainda a todos os meus colegas e professores de curso, afinal foi com eles que pude reflectir e discutir sobre os temas e problemas da tradução.

Dedico esta tese inteiramente à comunidade invisual e à minha avó Aurora.

RESUMO

O significado tem tido, desde sempre, um papel central nos estudos de tradução. Porém, o modo como tem sido abordado pouco ou nada deixa perceber o seu mecanismo de acção. As dicotomias herdadas dos vários teóricos da tradução ao invés de nos permitirem aprofundar a questão do significado, apenas nos deixam contorná-la. Tendo isto em vista, o objectivo deste estudo passa por reflectir sobre a construção do significado, dissecando-o como a um corpo, para que possa ser devidamente manipulado no acto de traduzir.

Esta dissertação encontra-se dividida em duas partes. A primeira consiste em perceber de que modo construímos o mundo e a linguagem, introduzindo aqui os temas da Linguística Cognitiva. A seguir, procura-se reflectir sobre os problemas teóricos de algumas correntes tradutológicas que definem a tradução como uma actividade comunicativa provida de significado. Terminamos a primeira parte com a apresentação da metáfora e metonímia conceptuais como possíveis estratégias de tradução, conforme os mais recentes estudos na área da tradução cognitiva.

Na segunda parte, pretende-se evidenciar o papel do significado no acto de traduzir. Em primeiro lugar, será analisado o domínio cognitivo de CEGUEIRA com o intuito de perceber de que modo é conceptualizado na cultura em que se inscreve. Essa análise tem por base tanto amostras linguísticas quanto representações cinematográficas e literárias. De seguida, serão apresentados dois filmes de expressão alemã que tratam do tema da cegueira, nomeadamente *Ganz nah bei dir* (Muito próximo de ti) e *Auf den zweiten Blick* (À segunda vista). Finalmente, a par da identificação dos processos cognitivos em ambos os filmes, poderemos ver se a compreensão do significado nos permite ultrapassar as barreiras da equivalência, tornando a tradução um processo enriquecedor para a língua e cultura de chegada.

Palavras-chave: significado, linguagem, tradução cognitiva, metáfora conceptual, metonímia conceptual, tradução cultural

ABSTRACT

Meaning has always been a central issue in the translation studies. However, the way it has been approached so far does not give us an insight about how it operates. Instead of allowing us to question beyond meaning, the dichotomies inherited from the translation theorists are rather missing the point. Therefore, this study aims to reflect on how meaning is built by treating it as if it was a body, dissecting it, so that it can be manipulated in the process of translation.

This thesis is divided into two parts. The first begins with an attempt to understand how we create the world and language by means of Cognitive Linguistics. Next, we present the issues arising from current approaches towards translation as a meaningful communicative activity. We conclude this part with the introduction of conceptual metaphor and metonymy as translation strategies following the most recent studies in the field of cognitive translation.

In the second part, we highlight the role of meaning in the translation process. First by analysing the cognitive domain BLINDNESS so as to understand the way it is conceptualised in its embedded culture. This analysis is based both on linguistics samples, and on cinematographic and literary representations. After that, two German speaking films dealing with the theme of blindness are presented, namely *Ganz nah bei dir* (Very close to you), and *Auf den zweiten Blick* (At second sight). Finally, after identifying the cognitive processes shown in both films, we see if the comprehension of meaning allows us to overcome the limits of equivalence, making the translation a substantial process for the target language and culture.

Key-words: meaning, language, cognitive translation, conceptual metaphor, conceptual metonymy, cultural translation

ÍNDICE

Introdução.....	6
Metodologia	9
PRIMEIRA PARTE – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	10
CAPÍTULO I – Linguagem, significado e construção do mundo	10
1. O surgimento da Linguística Cognitiva	10
2. Linguagem e significado	12
3. Experiência e conhecimento	14
4. Categorização.....	18
5. Semântica dos frames	20
5.1 Esquemas imagéticos.....	21
5.2 Metonímia conceptual.....	23
5.3 Metáfora conceptual	23
CAPÍTULO II – Tradução enquanto processo cognitivo	35
1. O processo de traduzir.....	35
2. Processos cognitivos usados como estratégias de tradução	40
2.1 Metonímias conceptuais	40
2.2 Metáforas conceptuais.....	42
SEGUNDA PARTE - ANÁLISE QUALITATIVA	45
CAPÍTULO I – Domínio cognitivo de CEGUEIRA	45
1. Pensar a cegueira.....	45
2. Análise semântica dos filmes.....	56
2.1. Ganz nah bei dir	56
2.2.1 Phillip e Lina.....	58
2.2. Auf den zweiten Blick.....	62
2.2.1 Kay, Falk, Pan, Till, Benjamin, Elena.....	63
3 Identificação dos processos cognitivos e sua tradução	69
3.1. Cegueira falada	70
3.2. Cegueira representada	85
3.3. Cegueira traduzida	87
Considerações finais.....	94
Referências bibliográficas	96

INTRODUÇÃO

Assistir a um filme alemão, principalmente numa língua que, enquanto portugueses, conhecemos essencialmente do *Rex – O Cão Polícia (Komissar Rex)*, da cantora Nena, ou de factos marcantes da história da Europa é, por si mesmo, uma experiência invulgar. Requer-se uma abertura para a diferença linguística, em primeiro lugar, e cinematográfica, em segundo. O cinema alemão, tal como o cinema europeu, apresenta características que o demarca, por exemplo, do cinema americano. A representação cinematográfica tem sido uma forma de expansão e afirmação cultural, bem como um meio de comunicação eficaz no que toca à divulgação de aspectos políticos e sociais. Quanto maior é o nosso conhecimento cultural relativamente a um país, maior é a nossa receptividade. É, portanto, a curiosidade e o desejo de entrar numa cultura estrangeira, de a conhecer e até de a integrar, participando activamente, que nos leva a querer viajar, a aprender novas línguas e a procurar todas as representações possíveis dessa cultura, quer seja em literatura, música ou cinema.

A experiência que os filmes *Ganz nah bei dir* (Muito próximo de ti) e *Auf den zweiten Blick* (À segunda vista) nos proporcionam é, pois, uma ruptura da nossa concepção relativamente a pessoas invisuais, nomeadamente à nossa conceptualização de *cegueira*. Os filmes mostram a vulnerabilidade incapacitante tipicamente caracterizadora de pessoas invisuais em pessoas normovisuais, evidenciando o nosso conhecimento a esse respeito a partir da desconstrução do mesmo. Com a negação do protótipo de cego conseguimos perceber vários aspectos sobre a construção do mundo, como o interpretamos e como o comunicamos. Assim, além de uma viagem cultural, trata-se de uma viagem linguística, que procuramos decodificar para nos infiltrarmos nesse mundo estranho.

A Linguística Cognitiva aborda vários aspectos da construção do conhecimento e do significado, bem como da faculdade linguística, que tornam mais acessível o entendimento

do carácter diferenciador das culturas e das línguas e, por isso, a sua escolha para base teórica nesta dissertação.

Segundo Pym (2013: 261-262), *a tradução é uma actividade geral de comunicação exercida entre grupos culturais não existindo entidades que possam ser relacionadas por equivalência, sendo a principal causa da tradução cultural o movimento de pessoas (sujeitos) mais do que o movimento de textos (objectos)*. Ora é justamente assim que é entendida a tradução neste estudo, como um acto cultural manipulado por toda a actividade comunicativa.

Assim, na primeira parte deste estudo, será feita uma exposição da teoria da Linguística Cognitiva, que passa por situar o momento em que se torna uma ciência da linguagem. Aqui serão abordados alguns aspectos como a relação entre a linguagem e o significado, explicada segundo os autores Geeraerts (2006), Evans e Green (2006). Um outro aspecto da abordagem cognitivista é a assunção de uma base empírica na linguagem e no pensamento tendo como ponto de partida o facto de a nossa experiência corporizada ser determinante para a atribuição de significado e também para a categorização. Enquanto seres humanos, organizamos o mundo em categorias, ou seja, categorizamos elegendo membros representativos e membros aproximados por semelhança ou contiguidade. Este ponto baseia-se em noções introduzidas por Eleanor Rosch (1977) e Ludwig Wittgenstein (1921, 1978), tais como a noção de protótipo e de parecença de família.

De seguida, será feita uma introdução à semântica dos *frames*, enquanto cenários de contextualização para atribuição de significado, recorrendo à abordagem de Fillmore (2006). Aqui serão também introduzidos os conceitos da Linguística Cognitiva mais relevantes para esta tese, tais como os esquemas imagéticos, as metonímias e as metáforas conceptuais à luz de Lakoff e Johnson (2003) e Kövecses (2002).

O segundo capítulo da primeira parte está focado nos problemas de tradução tendo em conta aspectos como a irracionalidade e pluralidade das línguas e das culturas e a transposição cultural relativamente às suas fronteiras geográficas originais. Numa primeira fase, é abordado o conceito de «estranheza» de que fala Schleiermacher (1838), no sentido de explicar o que diferencia as línguas e o motivo por que a tradução deve ser fiel. As obras

Translation as Metaphor (Guldin, 2016) e *Cities in Translation* (Simon, 2012) fazem referência à sobreposição das culturas num terceiro espaço que não se encontra vazio e que é de todos. Este aspecto contrapõe-se à dita *terra de ninguém* em que o tradutor é um elemento isolado, sem influências, a dominar uma língua que mais ninguém domina. Pelo contrário, o tradutor move-se num espaço que é de todos e a sua ferramenta de trabalho é a língua que todos dominam. Quando toma decisões sobre a língua, o tradutor coloca-se à mercê de todos, cruzando culturas, comparando-as, gerando novas possibilidades para a língua de chegada.

Ainda no capítulo dois, é feita uma introdução à tradução cognitiva tal como a apresenta Rojo e Ibarretxe-Antuñano (2013), recorrendo às metonímias e metáforas conceptuais como estratégias de tradução. Entender o significado, identificar as expressões linguísticas metafóricas e literais e descobrir a intenção locutória são passos essenciais para uma tradução fidedigna. Neste ponto, também se procura estabelecer uma ponte entre os problemas de tradução e as soluções que a linguística cognitiva apresenta.

Na segunda parte, começa-se por analisar o domínio cognitivo de CEGUEIRA, que é um tema convergente nos dois filmes. Nesse sentido, faz-se uma comparação entre as várias representações de CEGUEIRA em culturas distintas e os diferentes canais de comunicação: o cinema, a literatura, a música e a pintura.

No ponto 2.1 é feita a exposição do filme *Ganz nah bei dir*, passando pela apresentação das personagens principais e dos respectivos discursos que as caracterizam. Repete-se a mesma análise no ponto 2.2 para o filme *Auf den zweiten Blick*. No ponto 3 passa-se à análise empírica que leva ao acto de traduzir. Primeiramente identificando os processos cognitivos presentes nas falas e nos actos das personagens. Para de seguida, expor o processo de tradução à luz da tradução cognitiva.

Esta dissertação teve como ponto de partida o desejo de perceber a influência da nossa concepção de cegueira relativamente à nossa atitude e à nossa concepção do mundo, e como a sua representação na linguagem influencia o nosso pensamento. Este estudo foca-se, por isso, em aspectos da linguagem, da criatividade linguística e da tradução.

METODOLOGIA

Para esta dissertação foi feita uma análise qualitativa do domínio cognitivo de CEGUEIRA, em que se procurou demonstrar como a Linguística Cognitiva pode servir de base teórica à Tradução Cognitiva, na qual o foco é o entendimento da construção e da reprodução do significado. O critério da demonstração é a identificação das metáforas e metonímias conceptuais subjacentes ao domínio cognitivo idealizado de CEGUEIRA. O *corpus* utilizado na análise é constituído por dois filmes alemães, nomeadamente *Ganz nah bei dir* (2009, Muito próximo de ti) e *Auf den Zweiten Blick* (2012, À segunda vista). Foi feita uma transcrição parcial e sua respectiva tradução que se encontram quer no corpo do texto quer em notas de rodapé e servem exclusivamente para efeitos desta exposição. Até ao momento, os filmes não foram traduzidos tendo como público-alvo falantes de expressão alemã.

O paradigma usado foi introduzido por Lakoff (1987), sendo a metodologia de identificação de metáforas e metonímias conceptuais a de Kövecses (2010) e Brdar (2013). Tais metáforas foram igualmente identificadas e apresentadas em estudos antropológicos de Bruno Martins (2006, 2013). O seu uso enquanto estratégias de tradução baseia-se no estudo de Soriano (2012).

As questões aqui colocadas passam pela comparação da representação de CEGUEIRA em várias sociedades e épocas, bem como na literatura, na pintura e no cinema. Passam ainda pela identificação dos aspectos culturais reflectidos quer no pensamento quer nas línguas de partida e de chegada. A partir daqui, procurou-se fazer as opções de tradução que mais fielmente reproduzissem a mensagem dos filmes não descorando o papel criativo da linguagem e tendo em consideração que a finalidade desta tradução coincide com os critérios da tradução audiovisual, nomeadamente de simplificação lexical e de eliminação da estranheza devido à velocidade de leitura. Note-se, no entanto, que a teoria da tradução audiovisual não é referida nesta dissertação por não coincidir com o objectivo da mesma.

PRIMEIRA PARTE – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Capítulo I – Linguagem, significado e construção do mundo

1. O surgimento da Linguística Cognitiva

Até ao final da década de 70, o estudo da linguística partia do princípio de que a linguagem era uma idiossincrasia do ser humano. Ele nascia equipado de um mecanismo linguístico inato, denominado gramática universal, que lhe permitia construir um número infinito de frases a partir de um número finito de regras. Tal princípio tinha por base o paradigma cartesiano, que dita que *é uma coisa digna de nota o não haver homens, tão embrutecidos e tão estúpidos, sem exceptuar mesmo os insensatos, que não sejam capazes de combinar várias palavras e de compor com elas um discurso que lhes permita exprimir os seus pensamentos; o que não acontece com nenhum outro animal, por muito perfeito ou bem gerado que tenha sido* (Descartes, 1667/1961: 68).

Além de própria do ser humano, a faculdade de linguagem era considerada, por esta escola, independente de outras faculdades, como o conhecimento e a inteligência, e também uma ferramenta que permitia ao ser humano raciocinar e expressar-se criativamente. O objectivo era descrever a gramática universal evidenciando o seu conjunto de regras e diferenciando as características gerais e específicas de cada língua. Assim, na dicotomia de significante e significado, esta escola focou-se, essencialmente, no significante e nas suas possíveis combinações para a geração de significado.

No início da década de 80, com o desenvolvimento da linguística semântica, procurou-se que o estudo da linguagem se voltasse novamente para o seu carácter significativo e comunicativo, sendo a linguagem significado e a sua função principal a comunicação (Ibarretxe-Antuñano/Javier Valenzuela, 2012: 15). Se com o entendimento das regras linguísticas se conseguiu levar a faculdade de linguagem para sistemas computacionais, dando início à linguagem artificial, era então necessário aprofundar-se o entendimento do tal

carácter criativo da linguagem natural. E de que outra forma se revela esse carácter criativo senão por meio do significado? E como se constrói o significado?

Da combinação de várias disciplinas, como a Inteligência Artificial, a Psicologia, a Filosofia, a Neurologia e a Linguística, o estudo da linguagem ganhou um novo rumo com a Linguística Cognitiva (LC). O surgimento da LC está associado a nomes como Lakoff, Johnson (Evans, 2007: 2), sendo as publicações mais referidas *Metaphors We Live By* (1980), *Women, Fire and Dangerous Things* (1987), *The Body in the Mind* (1987), bem como os vários estudos empíricos realizados em torno da categorização por Rosch no final da década de 70. Dá-se aqui uma ruptura com a perspectiva cartesiana, na medida em que se parte do princípio de que quer o pensamento quer a linguagem dependem da experiência corporizada, i.e., a partir do nosso corpo e da nossa natureza experienciamos individualmente o mundo e atribuímos-lhe significado. Recorremos a estratégias como a categorização e a metáfora conceptual, entre outras, para atribuímos significado, sendo que usamos a linguagem com a finalidade de organizarmos as nossas experiências e adquirirmos conhecimento (Geeraerts, 2006: 3). Para entender a Linguística Cognitiva é relevante mencionar aqui duas premissas enunciadas por Wittgenstein (1921). A primeira é que a proposição é figuração da realidade, é um modelo da realidade tal como a pensamos. Ou seja, assim como um avião de brincar representa um avião verdadeiro e, por sua vez, um avião verdadeiro é uma construção de algo idealizado, também a linguagem é construção e figuração. A segunda premissa é que aquilo que não se pode falar deve-se calar, ou seja, os limites da linguagem são os limites do conhecimento.

O facto de a Linguística Cognitiva se basear na experiência corporizada retira a exclusividade da faculdade de linguagem ao ser humano. A linguagem do ser humano é única na medida em que o seu corpo se diferencia dos restantes corpos dos outros animais. Os animais desenvolvem uma linguagem à medida dos seus corpos e do seu conhecimento, linguagem essa que é, até certa medida, indecifrável para os seres humanos, senão pela

convivência. Prova disso é um cão ser capaz de se expressar criativamente¹ ou de certos animais domésticos conseguirem desenvolver estratégias para que os seus donos aceitem a sua infracção a regras. Esta ideia de que devido à sua natureza os organismos diferentes têm experiências diferentes é conhecida por corporização variável – *variable embodiment* (Evans, 2007: 45).

Assim, podemos afirmar que, apesar de a linguagem ser uma faculdade do ser humano equiparável ao andar e ao pensar, as línguas, tal como o conhecimento, são uma construção, e, por isso, susceptíveis ao tempo, ao lugar e às pessoas.

2. Linguagem e significado

Para a Linguística Cognitiva a linguagem é um fenómeno mental, social e cultural, e, por isso, é cognitiva. Não é apenas o conhecimento da linguagem em si mesma, mas é em si uma forma de construção do conhecimento. A linguagem é principalmente significado. Assim sendo, estudar a linguagem, passa por estudar o significado. Segundo Geeraerts (2006: 4-6), o modo como a linguística entende o significado está sintetizado nas seguintes quatro premissas²:

- 1) O significado linguístico é perspectivizante
- 2) O significado linguístico é dinâmico e flexível
- 3) O significado linguístico é enciclopédico e não-autónomo
- 4) O significado linguístico é baseado no uso e na experiência

Na primeira postula-se que a construção do significado depende do sujeito, do seu corpo, da sua identidade social, da sua experiência e da sua perspectiva. Partindo do princípio de que a experiência pessoal e subjectiva influencia o pensamento, o significado não pode reflectir objectivamente a realidade. Em Whorf (1956), apresenta-se uma hipótese

¹ Vide *Heart of a Dog* de Laurie Anderson (2015) em que um *rat terrier* fica cego e é ensinado a expressar-se por meio da música e da pintura.

² No original, estas premissas são apresentadas como metáforas conceptuais, grafadas em maiúsculas.

denominada «Hipótese Sapir-Whorf» em duas versões. A versão forte diz que «a linguagem determina o pensamento» e a versão fraca que «a linguagem influencia o pensamento». A primeira limita a alteração linguística e, por conseguinte, o pensamento, enquanto a segunda relativiza o conhecimento linguístico incluindo a diversidade do pensamento humano e a diversidade linguística e cultural. Esta hipótese é importante para a Linguística Cognitiva por restabelecer a relação entre a linguagem e o pensamento, tema tratado desde a Grécia antiga, numa dicotomia de pensamento literal por oposição a pensamento metafórico. Nesta matéria, a Linguística Cognitiva segue uma linha kantiana, ao afirmar que a linguagem não é um instrumento dependente do pensamento, mas antes um órgão autónomo que interage com o pensamento. Por sua vez, o pensamento não é puramente lógico, antes é criativo e imaginativo. Ele é formado de imagens, ou metáforas, as quais não reflectem a realidade de uma forma exacta, mas antes aproximada, porque a forma das coisas não é estanque e porque a linguagem é um modelo representativo da realidade.

Assim, creio ser possível entender-se melhor o teor da segunda premissa, em que se afirma que o significado linguístico é flexível e dinâmico, ou seja, o significado é susceptível a alterações, pois as novas experiências e os novos contextos irão provocar mudanças nas categorias semânticas.

A terceira premissa dita que o significado não é autónomo. Nas palavras de Teresa Horta, *depois das palavras estão as palavras, caminho ou atalho ou trilho por onde escapa o pensamento* (Horta, 2014: 163). Quer isto dizer que há um encadeamento incessante das palavras que faz com que apenas seja possível obter-se um significado, observando-se o próprio encadeamento. As palavras não existem isoladamente. O significado é, por isso, enciclopédico. Os seres humanos são mente e corpo e as suas experiências individuais em conjunto com as suas experiências sociais irão influir para a sua competência cognitiva.

Na quarta premissa, afirma-se que o significado depende do uso real da linguagem e da experiência. Ora o *uso da linguagem é em si mesmo um processo complexo cuja observação recruta um conjunto de pressupostos e perspectivas no âmbito quer da ciência cognitiva quer das ciências sociais* (Faria, 2003: 57). Além do mais, a experiência e a

consciência do uso linguístico *per se* é um processo que acabará por influenciar o significado linguístico.

3. Experiência e conhecimento

Um dos motores-chave da Linguística Cognitiva é o experiencialismo, ou seja, a noção de que a interpretação do mundo exterior depende das nossas características humanas e das nossas experiências pessoais, bem como o mundo exterior é uma projecção da imaginação dos seres humanos. A mente reflecte o mundo tal como o vemos e vivemos e as categorias da mente não correspondem objectivamente às categorias do mundo. A realidade objectiva não existe. Portanto, o mundo é criado pela mente através de vários processos imaginativos e pode ser interpretado de várias maneiras. O corpo tem um papel importante na construção mental do mundo, uma vez que se parte do postulado de que o pensamento é corporizado.

Para melhor se entender a relação da experiência com a conceptualização do mundo, veja-se o seguinte excerto de um estudo feito por Oliver Sacks (1993: 3):

Nós, os que nascemos com visão, mal conseguimos imaginar um tal estado de confusão. Pois nós, os que nascemos com todos os sentidos, que os correlacionamos, uns com os outros, criamos um mundo visual desde o princípio, um mundo de objectos visuais e de conceitos e de significados. Quando abrimos os olhos todas as manhãs, abrimo-los para um mundo que levamos uma vida inteira a aprender a ver. O mundo não nos é dado: construímos o nosso mundo através da experiência constante, da categorização, da memória e da re-conexão. Mas quando Virgil abriu os olhos, depois de ter sido cego durante quarenta e cinco anos – tendo tido apenas uma breve experiência visual enquanto criança, há muito esquecida – não havia nenhuma memória para fundamentar uma percepção, não havia um mundo de experiência e significado à sua espera. Via, mas o que via não tinha nenhuma coerência. A retina e o nervo óptico estavam activos, transmitiam impulsos, mas o seu cérebro

não conseguia atribuir-lhes significado; ele era, como dizem os neurologistas, agnóstico (tradução minha).

A experiência de Virgil, que viveu quase meio século privado do sentido de visão, mostra como a percepção é fundamental para a construção do conhecimento do mundo. O facto de não saber ver, fez com que, de repente, tivesse nascido para um mundo completamente novo, que ele não sabia interpretar. Não bastou abrir os olhos e ver para conseguir pensar claramente e identificar tudo o que via. Por exemplo, noções de profundidade, espaço e movimento, assim como de pessoas, rostos, alimentos e objectos eram-lhe totalmente estranhas aos olhos. Esta história documentada por Sacks é prova de que a experiência corporizada tem um papel fundamental no desenvolvimento do pensamento e da cognição. Segundo Johnson (1987), a experiência corporizada é ancorada em esquemas imagéticos, isto é, conceitos elementares tais como CONTENTOR, EQUILÍBRIO, MOVIMENTO³, que são adquiridos de um modo inconsciente e são anteriores à experiência cognitiva no geral (*apud* Evans, 2006: 27). Estes conceitos dependem dos nossos canais sensoriais (ver adiante) para serem assimilados.

No seio do paradigma cognitivo, as categorias do pensamento não correspondem directamente ao mundo, pois resultam da nossa construção individual, tendo por base a experiência sensorial e cultural (Kövecses, 2006: 23). Para uma pessoa como Virgil, privada de visão, as suas imagens mentais têm por base uma experiência sensorial essencialmente táctil. De modo a saber movimentar-se no novo mundo visual e a falar a mesma linguagem que as pessoas à sua volta, Virgil teria de «morrer para renascer»: *one must die as a blind person to be born again as a seeing person* (Sacks, 1993: 10).

Ainda a ver com esta questão, Evans e Green (2006) enunciam dois tipos de experiência necessários para a aquisição do conhecimento: a experiência sensorial ou corporizada e a experiência subjectiva ou introspectiva.

³ Estes conceitos são grafados em maiúsculas por se tratarem de domínios cognitivos e não de meras palavras, seguindo a grafia adoptada por Lakoff e outros estudiosos da Linguística Cognitiva.

Quanto à primeira, é um tipo de experiência vivida de modo inconsciente, que resulta do contacto do nosso corpo com o mundo exterior. Ela é responsável pela aquisição de conceitos elementares de que fazem parte os esquemas imagéticos, tais como PERTO-LONGE, CAMINHO ou PARTE-TODO. É um tipo de experiência essencialmente corporizado.

Sistema	Experiência sensorial	Localização física
Sistema visual	Visão	Olho, nervo óptico
Sistema tátil	Toque	Sob a pele
Sistema auditivo	Audição	Ouvido, canal auditivo
Sistema vestibular	Movimento/equilíbrio	Ouvido, canal auditivo

Tabela 1 – Quadro do sistema sensorial perceptivo apresentado por Evans e Green, (2006: 179, tradução minha)

A palavra «esquema» em esquemas imagéticos não remete para conceitos ricos em detalhe, mas antes para conceitos abstractos e generalizados; *esquemas imagéticos são padrões dinâmicos e recorrentes que resultam da nossa interacção perspectivada e de programas motores que dão coerência à nossa experiência* (Kövecses, 2006: 224, tradução minha).

Os esquemas imagéticos são os alicerces do sistema cognitivo humano, sendo que estão na base de todos os outros conceitos que resultam da experiência introspectiva, tais como TEMPO, EMOÇÃO, TEMPERATURA, DOR.

Assim, da experiência introspectiva resultam conceitos mais detalhados e ricos, a que se dá o nome de domínios cognitivos. Para que estes se originem, é necessário que haja categorização mediante estabelecimento de um protótipo. Deste modo, podemos concluir que a criação de domínios cognitivos resulta de mapeamentos conceptuais em que as características inerentes de um domínio se projectam num outro domínio, tendo por base a analogia.

Prosseguindo com o texto de Sacks (1993: 13), veja-se ainda a seguinte experiência visual por que Virgil passou:

No princípio, houve algum espanto, algum encantamento, e por vezes alegria. Também houve, claro, uma enorme coragem. Era uma aventura, uma excursão para um mundo novo, um a que poucos como ele têm acesso. Mas depois vieram os problemas, os conflitos, de ver e não ver, de não ser capaz de construir um mundo visual e, ao mesmo tempo, de ser obrigado a abdicar da sua competência materna – um tormento do qual parecia não haver saída. Mas depois, paradoxalmente, foi-lhe concedida alguma paz, na forma de uma segunda e agora definitiva cegueira – uma cegueira que recebeu como se fora um presente. Agora, por fim, Virgil tinha permissão para não ver, para fugir do mundo ofuscante e confuso da visão e do espaço, e de voltar ao seu ser original e verdadeiro, o mundo táctil que tinha sido a sua casa durante quase cinquenta anos (tradução minha).

Enquanto para Virgil a cegueira é uma zona de conforto, para um normovisual é uma zona de desconforto. Assim, tal como foi difícil para Virgil integrar-se no mundo visual, também para um normovisual é difícil a integração num mundo cego.

Esta vivência mostra-nos como a experiência corporizada é determinante para o nosso conhecimento do mundo. Os nossos canais sensoriais são os nossos canais de interacção com o mundo e a partir dessa interacção perspectivizante construímos uma linguagem e desenvolvemos o nosso pensamento.

Penso que devemos aqui retomar uma questão anteriormente abordada, que é a visão enciclopédica do conhecimento linguístico. A Linguística Cognitiva assume que cada unidade lexical faz parte de uma rede de conceitos, cada qual com informação estruturada a vários níveis. As unidades lexicais são elementos salientes do conhecimento enciclopédico, um conhecimento dinâmico, que se altera com o decorrer do tempo por não estar confinado em ramos distintos do conhecimento, mas antes interrelacionando-os.

O conhecimento linguístico define-se como a bagagem de conceitos adquiridos de acordo com uma perspectiva do mundo. Tal aquisição de conceitos dá-se por meio de vários aspectos, como a forma, o cheiro, a cor, o sabor, a tonalidade, a origem, a função, e também pela impressão subjectiva da beleza, da realidade ou ficção, bem como da idade. Não é

necessário conhecer conscientemente a informação linguística associada a um lexema para o sabermos usar, é sim necessário conhecer o seu significado em contexto e o seu uso real.

O conhecimento enciclopédico foi dividido por Langacker (1987) em quatro tipos de conhecimento (*apud* Evans, 2006: 217): conhecimento convencional, conhecimento genérico, conhecimento intrínseco e conhecimento característico. O conhecimento convencional refere-se ao conhecimento partilhado, resultando do consenso entre um grupo de falantes. Os outros três tipos de conhecimento são conhecimento individual. A informação que cada pessoa armazena relativamente a um lexema é perspectivizante, até mesmo quanto ao nível de informação genérica.

Por último, é ainda importante saber, relativamente ao conhecimento enciclopédico, que é o contexto que determina a relevância da informação. Dependendo se o contexto é prosódico, situacional ou interpessoal, o lexema utilizado evidencia apenas alguns dos seus aspectos. Por exemplo, a palavra *banana* remete para o fruto, mas, em sentido figurado, também remete para uma pessoa covarde e medrosa. Assim, se a palavra *banana* é enunciada porque o locutor tem fome, o significado relevante é a função alimentar da banana. Contudo, se o locutor chama alguém de *banana*, então o significado relevante é o de cobardia e medo. A primeira designação denota um significado literal, ao passo que a segunda evoca um significado figurado. No entanto, veja-se ainda a possível interpretação de *banana*, se o locutor se estiver a referir ao ícone que Andy Warhol criou para a capa de um álbum de música (1967, *The Velvet Underground & Nico*), em que o significado encontrado é completamente novo e extremamente subjectivo.

4. Categorização

Em 1977, Rosch deu início a uma reflexão empírica sobre a questão da *categorização*, que se pode definir como sendo um processo classificativo que permite memorizar e recuperar informação a qualquer momento. Nesse processo, são criadas categorias que se reportam a elementos salientes da experiência, em que um conjunto de traços essenciais

mais ou menos específicos é parcialmente partilhado por membros de uma categoria. É de denotar que as categorias não são estanques, sendo que se verifica a existência de elementos centrais que possuem afinidades pontuais com outros elementos menos centrais que, por sua vez, também partilham algumas características com outros ainda menos centrais e cada vez mais periféricos, o que é designado por categorização em parecenças de família. Esta noção de parença de família foi introduzida por Wittgenstein (1978) e explica-se pelo facto de os membros de uma família não partilharem as mesmas características físicas e psicológicas entre si; eles são simplesmente parecidos, sendo que, por exemplo, os descendentes partilham algumas características pontuais com os seus progenitores. A relação de centralidade/periferia entre os vários elementos de uma categoria evidencia a existência de membros mais representativos, mais centrais, do que outros, que são designados de protótipo. Os protótipos não são representações mentais abstractas, mas estruturas variáveis criadas em tempo real num determinado contexto situacional. A construção de categorias dá-se a vários níveis, sendo que o primeiro, o nível básico, ocorre numa fase primária da aquisição da linguagem e resulta da identificação de traços distintivos em termos da percepção ou construção de uma imagem mental, da acção ou movimento motor, da comunicação ou expressão linguística, e do conhecimento, ou seja, da organização dos processos cognitivos como a aprendizagem, o reconhecimento e a memorização (Lakoff, 1987: 13).

Ainda sobre a aquisição de categorias conceptuais, segundo Barsalou (1992, *apud* Kövecses, 2006: 29) trata-se de um processo que se desenrola nos cinco passos seguintes:

1. Criar uma estrutura descritiva da entidade;
2. Procurar representações categóricas parecidas com a estrutura descrita;
3. Escolher a categoria que é mais parecida;
4. Fazer inferências sobre a entidade;
5. Armazenar a informação sobre a categorização.

Entre o patamar 2 e o 5 estão envolvidos vários processos conceptuais como, por exemplo, a metonímia conceptual, formada por um processo de mapeamento dentro de um mesmo domínio cognitivo, ou a metáfora conceptual, estabelecida mediante um processo de mapeamento entre dois domínios cognitivos diferentes. No primeiro processo estabelece-se uma relação de contiguidade no seio de um mesmo domínio cognitivo, enquanto no segundo, a relação conceptual encontra-se ancorada num processo de analogia.

Em suma, quando pensamos numa categoria, pensamos no membro mais comum dessa categoria, no protótipo, que é o membro representativo de toda a categoria e que é categorizado como tal tendo por base os desígnios da experiência física e cultural.

5. Semântica dos *frames*

A semântica dos *frames* postula que as categorias não se encontram isoladas na sua representação mental. Logo, um *frame* é uma representação mental estruturada de uma categoria conceptual, remetendo para um cenário organizado e coerente da experiência humana (Fillmore, 2006: 373).

Um *frame* refere-se a um determinado padrão cultural, isto é, uma situação recorrente, um evento culturalmente partilhado (casamento, trabalho, jogo de futebol, aula, etc.), ou como explica Fillmore: *muitas vezes, o cenário ou o contexto a partir do qual se define e entende o significado de uma palavra é uma fatia generosa da cultura circundante e essa base é melhor entendida como um 'protótipo', mais do que como um corpo genuíno de assunções sobre o mundo. Muitas vezes, quando se tenta afirmar condições de verdade, é útil construir uma simples definição da palavra, permitindo que a complexidade de se encaixar entre os vários usos da palavra e as situações do mundo real seja atribuída aos pormenores do cenário do contexto do protótipo mais do que aos pormenores do significado da palavra* (2006: 379, tradução minha).

Compreender os *frames* é saber usar as palavras em contexto, já que o seu significado emerge dos próprios *frames*. Os *frames* também atribuem uma perspectiva a uma situação,

sendo que reflectem práticas culturais, a tal ponto que a cultura pode ser definida como uma rede complexa de *frames*. Uma característica fundamental do *frame* é a sua idealização, o que ocorre extensivamente na categorização do mundo. Se reflectirmos sobre a concepção de semana, verificamos que emerge de uma idealização do ser humano para definir a passagem do tempo. Lakoff (1987) denomina esta idealização de modelo cognitivo idealizado – MCI⁴. É esta característica do *frame* que permite, por exemplo, a variação intercultural (Kövecses, 2006: 73). Os *frames* não são uma representação fidedigna da realidade, mas antes uma versão idealizada do mundo real. Quanto aos modelos cognitivos idealizados, podemos defini-los de *frames* altamente abstractos que contribuem para o efeito de tipicidade na categorização e que dependem de alguns princípios estruturais para a sua composição, tais como os esquemas imagéticos, as proposições, a metáfora, a metonímia e o simbolismo.

É de denotar que as designações de *frame*, modelo cognitivo idealizado ou domínio cognitivo são denominações que vários autores usam para se referirem à mesma situação. Na minha análise, irei referir-me aos três conceitos em situações diferentes, sendo que reconheço haver uma ténue distinção entre eles. Se pensarmos num espectáculo de teatro, o *frame* inclui a plateia, o palco, os actores, o cenário, a bilheteira, etc.; o domínio cognitivo é o evento constituído de uma história, que tem lugar numa época, e tem uma determinada intenção; o MCI é o encenador, é aquele que vai enquadrar os elementos da peça, dar-lhes significado e dirigi-los para alcançar o objectivo da peça. Assim, podemos definir modelo cognitivo idealizado como a instância onde, a partir de inferências, se produzem mapeamentos no seio de diferentes domínios cognitivos ou entre os mesmos domínios cognitivos na base dos quais se geram novos conceitos.

5.1 Esquemas imagéticos

Como referido no ponto 3, esquemas imagéticos são padrões abstractos da experiência corporizada. São esquemas que derivam da nossa interacção com o mundo a

⁴ Em inglês *Idealized Cognitive Model (ICM)*

partir da nossa experiência física. São noções básicas pré-conceptuais que estruturam outros conceitos gerados pela nossa experiência subjectiva e/ou partilhada. Por exemplo, o enunciado «Estou em baixo», referente a um estado de espírito numa determinada situação, remete-nos para o esquema imagético CIMA-BAIXO. Este esquema está ancorado na configuração e experiência físicas, em que a parte de cima do corpo é considerada mais importante na maioria das culturas (cabeça no topo do corpo, pés na base, posição erecta). Desta forma, a nossa experiência corporizada remete-nos para uma experiência negativa quando ouvimos um enunciado do tipo «Estou em baixo», pois estar deitado significa estar parado, a dormir, doente ou até morto, por oposição a estar de pé, que significa estar acordado, pronto para caminhar, estar vivo. Logo, a emoção associada a «em baixo» é de tristeza e até mesmo de estado depressivo.

Uma vez que os esquemas imagéticos derivam da nossa interacção com o mundo e, uma vez que é possível prever as consequências de um acto corporizado, a experiência corporizada é dotada de significado, tal como os esquemas imagéticos também têm intrinsecamente significado.

Apesar da designação de «imagéticos», os esquemas imagéticos são entendidos não em forma de imagem, mas como uma experiência sensorial holística, como uma memória de uma experiência física (Evans, 2006: 183-184). Relembro, que a palavra «esquema» não remete para um conceito detalhado, mas sim para um conceito abstracto e generalizado⁵.

Na tabela 2, estão reunidos alguns dos conceitos básicos pré-conceptuais e os respectivos esquemas imagéticos apresentados por Cervel (2012: 69-96, tradução minha).

Conceito	Esquema imagético
ESPAÇO	CIMA-BAIXO, TRÁS-FRENTE, ESQUERDA-DIREITA, PERTO-LONGE, CENTRO-PERIFERÍA, CONTACTO, DIREITO, VERTICALIDADE

⁵ Cf. com o que foi dito na Parte I, Capítulo, I, Ponto 3.

Conceito	Esquema imagético
CONTENTOR	DENTRO-FORA, SUPERFÍCIE, CHEIO-VAZIO, CONTEÚDO, EXCESSO
LOCOMOÇÃO	MOMENTO, ORIGEM-CAMINHO-DESTINO
BALANÇA	BALANÇA, EQUILÍBRIO
FORÇA	COMPULSÃO, RESISTÊNCIA, ALÍVIO, BLOQUEIO, CONTRAFORÇA, ATRACÇÃO
UNIDADE/ MULTIPLICIDADE	FUSÃO, COLECÇÃO, SEPARAÇÃO, ITERAÇÃO, PARTE- TODO
IDENTIDADE	CORRESPONDÊNCIA, SUPERIMPOSIÇÃO
EXISTÊNCIA	CICLO, OBJECTO, PROCESSO, ELIMINAÇÃO

Tabela 2 – Lista de alguns esquemas imagéticos

1.1 Metonímia conceptual

Ao contrário dos outros conceitos até aqui descritos, tanto a metonímia como a metáfora são já conhecidas dos estudos literários, mais precisamente como figuras da sintaxe, ou seja, *processos expressivos usados para manter uma coesão significativa em detrimento da coesão gramatical condicionados pelo contexto geral e situacional* (Cunha e Cintra, 2000: 414) e ainda figuras de pensamento ou de estilo *vistas como ornatos ou artifícios que se afastam, que divergem da linguagem corrente, da linguagem standard* (Matos, 2001: 157). Em ambas as definições, estas figuras são, portanto, desvios da linguagem, fruto de um cunho pessoal que o escritor imprime à sua obra, recriando livremente a partir de uma linguagem subjectiva.

É neste sentido que a Linguística Cognitiva recupera as figuras da metonímia e da metáfora considerando-as processos linguísticos altamente produtivos na construção do conhecimento. Também o seu teor imagético é transferido em jeito de criatividade e de recursividade para a linguagem humana. A estilística referia-se a estas figuras como sendo *fantasia e intuição* da linguagem (Matos, 2001: 158), mas para a Linguística Cognitiva, trata-se do aspecto *motivador* da linguagem. As metonímias, tal como as metáforas, não são meramente linguísticas, mas padrões da experiência corporizada arraigados no pensamento.

A metonímia é tradicionalmente definida por figura da linguagem que *designa uma realidade por meio de um termo referente a outra que está objectivamente relacionada com a primeira; (...) consiste na ampliação do âmbito de significação de uma palavra ou expressão, partindo de uma relação objectiva entre a significação própria e a figurada* (Eunice Marta, 2009). Ora, de certo modo, a metonímia mantém todo o seu carácter já abordado pela estilística, mas para a Linguística Cognitiva trata-se, portanto, de um processo cognitivo no qual uma entidade conceptual denominada de domínio-fonte dá acesso mental a outra entidade conceptual denominada de domínio-alvo⁶ no âmbito do mesmo domínio cognitivo (Kövecses e Radden, 1998, *apud* Evans, 2006: 312).

Lakoff introduz a metonímia como estando na origem do efeito de protótipo (v. ponto 4 sobre a categorização e adiante) – definido pela assimetria existente entre os membros de uma categoria – e menciona a existência de vários tipos de modelos metonímicos, sendo o estereótipo social um deles (Lakoff, 1987: 41). Segundo este mesmo autor, um modelo metonímico é um modelo de como A se relaciona com B dentro da mesma estrutura conceptual, sendo que esta relação é especificada pela função de B por A (Lakoff, 1987: 84-85).

Na tabela 3, estão reunidos alguns exemplos de tipos de metonímia conceptual (não confundir com tipos de modelos metonímicos), identificados por Barcelona (2012: 130-134), facilmente reconhecíveis nos vários contextos discursivos. O uso de versaletes para grafar quer as metonímias quer as metáforas conceptuais segue o modelo de Lakoff (1987).

Metonímia Conceptual	Exemplo
PAÍS POR GOVERNO	A Venezuela e a China assinaram novos acordos de cooperação bilateral.
EDIFÍCIO POR PESSOA	A reitoria da Universidade de Lisboa tomou a decisão de fechar a cantina nova.
PRODUTOR POR PRODUTO	Comprar Levi's é fácil, descubra as melhores oportunidades Levi's.

⁶ Seguindo a terminologia de Kövecses (2010: 4) e em português por Almeida (2013: 22).

Metonímia Conceptual	Exemplo
PARTE DO CORPO POR PESSOA	António Costa comunicou os cabeças de lista às eleições legislativas na reunião da Comissão Política Nacional.
CAUSA POR EFEITO	Tu és a minha felicidade.
RECEPIENTE POR CONTEÚDO	O prato estava muito bem confeccionado.
OBJECTO POR ORIGEM	O melhor Favaios bebe-se em Favaios.
CATEGORIA POR MEMBRO	És a margarida mais bonita do meu jardim.
PEÇA DE ROUPA POR PESSOA	Não é sempre claro quem veste as calças na família.
POSSIBILIDADE POR REALIDADE	Queria um copo de água, se faz favor!

Tabela 3 – Alguns tipos de metonímias conceptuais⁷

Os exemplos da tabela 3 evidenciam que a metonímia não é somente referencial, sendo que a activação de um elemento-alvo a partir de um elemento-fonte é possível por ambos partilharem a mesma função no discurso; a ligação entre os elementos é feita pelo seu papel e função no domínio cognitivo a que pertencem. Por outras palavras, se pensarmos no conceito «mesa» vemos que se refere não só ao objecto em si, mas também a todo o ritual a que está associado. O objecto pode variar na forma (o tampo pode ser redondo ou quadrado, pode ter uma ou quatro pernas, etc.), mas a função mantém-se, no geral, mais ou menos a mesma: local onde uma ou mais pessoas se sentam para efectuar uma tarefa: refeição, reunião ou até estudo. Qualquer uma destas características, físicas ou funcionais pode ser transferida para um novo conceito. Veja-se, por exemplo, a palavra «mesa-redonda». Este conceito adoptou o nome de um objecto físico a «mesa que é redonda», que permite às pessoas sentarem-se de frente umas para as outras com a finalidade de poderem conversar em pé de igualdade. Logo, o objecto passou a representar a actividade a que está associado. Este tipo de construções apenas demonstram que a linguagem está ancorada na experiência e, como tal, não é arbitrária.

⁷ Tradução minha; exemplos adaptados

A característica representativa da metonímia torna-a num processo conceptual bastante rico e frequente. A metonímia enquanto processo cognitivo está na base da construção de protótipos, de estereótipos, de categorias e até de metáforas. Quando pensamos numa categoria, pensamos numa característica saliente dessa mesma categoria na sua relação parte-todo, como por exemplo, *abrir o carro*, em vez de *abrir a porta do carro* (Lakoff, 1987: 84-85).

Quanto à definição de estereótipo, Lakoff (1987: 85-86) define-o como uma expectativa cultural e social. Ele representa uma categoria no seu todo, é usado de modo consciente, é susceptível a alterações ao longo do tempo, podendo até ser objecto de debate social. O estereótipo é usado em determinadas situações para definir expectativas, fazer julgamentos e inferir conclusões. No geral, os estereótipos podem ser positivos, quando, por exemplo, se referem ao grupo que deu origem ao estereótipo, e negativos quando se referem a um outro grupo, numa relação que se pode representar por «nós vs. eles». Normalmente, as pessoas identificam-se com os valores do grupo a que pertencem e têm-nos como uma forma de representar o mundo. O modo como se vão referir ao grupo que rejeitam, incluindo os seus membros e valores, é normalmente negativo, sendo que as características que se destacam no grupo mais fraco são as depreciativas. Os estereótipos estão na origem dos preconceitos, visto que decorrem de processos metonímicos, como é o caso de MEMBRO POR CATEGORIA. Por outras palavras, a maioria dos estereótipos são gerados a partir de alguns membros específicos de um grupo, que acabam por ser usados para representar todo o grupo. O maior perigo deste tipo de categorização é o facto de não serem consideradas todas as características de todos os membros de uma categoria, uma vez que os membros dessa categoria são representados indistintamente, pela mesma bitola. Portanto, este tipo de categorização, que tem na base processos metonímicos, caracteriza-se pela construção de uma categoria homogénea, em contraponto à dimensão heterogénea dos membros de uma categoria.

Em suma, as metonímias são intrinsecamente cognitivas, sendo influenciadas pelos enquadramentos culturais. Também o efeito de protótipo é parcialmente determinado por

factores culturais, sendo que o mesmo se aplica aos membros estereotipados, bem como aos modelos sociais. Além do mais, não é só a linguagem que pode ser metonímica, mas também as práticas culturais em si. Por outras palavras, a metonímia está subjacente a muitas formas do comportamento cultural, tais como cerimónias, rotinas e rituais. É possível encontrar significado nessas actividades, precisamente porque na base do comportamento estão metonímias conceptuais (Kövecses, 2006: 111 – 116).

1.2 Metáfora conceptual

A metáfora tem sido estudada desde sempre por filósofos, retóricos, críticos literários, psicólogos e linguistas (Kövecses, 2010: xi). Na filosofia aristotélica, por exemplo, o estudo da metáfora centrava-se em várias questões como a onomástica divina, a natureza do conhecimento analógico e simbólico, a cognição humana relativamente à divindade, o estatuto dos universais e a correspondência dos nomes com a realidade (Santos, 1995: 22). Séculos mais tarde, a filosofia kantiana redescobriu a metáfora numa nova consciência de *revalorização de tudo quanto a razão cartesiana preteria: o papel fundamental da imaginação e do sentimento, o sentido da singularidade e do concreto, o sentido do novo e da invenção, o significado da arte, do conhecimento analógico e simbólico, e, através deste, também o sentido das imagens e metáforas* (Santos, 1995: 30). Procurou-se entender o referente dos conceitos e das ideias, chegando-se à conclusão de que não correspondiam de forma adequada à intuição sensível, pois o pensamento humano apenas poderia expressar os conceitos de forma indirecta, por conjecturas, por símbolos e metáforas, com base num juízo de analogia (Santos, 1995: 33). As metáforas são, pois, *a manifestação de um pensamento profundamente contido, amadurecido e cheio de significado* (Santos, 1995: 34).

Também a Linguística Cognitiva recuperou a metáfora, até então, principalmente abordada pelo domínio dos estudos literários e estilísticos. A sua vigência na linguagem e na generalidade do conhecimento humano foi posta em destaque, superintendendo as elaborações criativas, a linguagem técnica e, fundamentalmente, os usos linguísticos quotidianos.

A título de exemplo, leia-se abaixo a minha tradução da música *Love is Blindness* da banda irlandesa U2.

O amor é cegueira	
Não quero ver	Leva o dinheiro
Cobre-me com a noite	Porque não, querida?
Sobre mim	Cegueira
Oh, meu amor	O amor é cegueira
Cegueira	Estou farto,
	Não quero ver
Uma morte pequena	Porque não pegas na noite
Sem luto	E me cobres com ela, já
Nenhuma chamada	Oh, meu amor
Nenhum aviso	Cegueira
Querida, uma ideia perigosa...	Oh, é tanto o torpor que não sinto...
Quase faz... sentido	Apaga a vela.
O amor é afogar-se	Cegueira.
Num poço fundo	
Todos os segredos	
E ninguém a quem contar	

Optei por traduzir *blindness* por «cegueira», pois em inglês também existe a expressão idiomática *love is blind*, tal como em português, *o amor é cego*. Contudo, o autor da música optou por usar *blindness*, no sentido de tudo o que cegueira representa, portanto, com esta letra, Bono representou o amor recorrendo a uma expressão metafórica nova. Os sufixos –*ness* tal como –*eir(a)* expressam a ideia de intensidade, aumento e também condição. O amor é entendido através da cegueira e a cegueira é a noite (logo escuridão, cheia de perigos). Deste modo, a cegueira é a morte, uma chamada sem aviso; é a solidão e é torpor. A cegueira também é ladra, dado que rouba a luz e a vida. Neste sentido, Bono cria uma metáfora associando o amor à cegueira, mas, ao mesmo tempo, remete para várias metáforas mortas de cegueira para interpretar o amor. Também Anderson (2015) diz, no seu filme *Heart of a*

*Dog, que o propósito da morte é a libertação do amor*⁸. Assim, o que Bono e Anderson fazem é rebuscar a metáfora morta de AMOR É MORTE por oposição a AMOR É VIDA.

Leia-se também o excerto abaixo de uma notícia publicada em 22 de Março de 2016.

«É um atentado cego e covarde» diz Marcelo Rebelo de Sousa

O Presidente da República já condenou os ataques realizados esta terça-feira em Bruxelas e classifica-os como um ato de cobardia no coração da Europa. O chefe de Estado condenou os ataques em Bruxelas e sublinha que é preciso reavaliar o futuro europeu com as crescentes ameaças terroristas.

Marcelo Rebelo de Sousa fez saber também que já enviou os devidos votos de pesar e repúdio ao rei belga e afirma estar a acompanhar o estado da cidadã portuguesa que foi socorrida no hospital da capital belga (Antena 1, 2016).

Podemos encontrar neste discurso político as metáforas conceptuais representadas na tabela 4.

Metáfora conceptual	Interpretação
ATENTADO É CEGUEIRA	Imprevisível, às escuras, perigo. Neste sentido, cf. encontro cego, CV cego, entrevista cega.
ATENTADO É COBARDIA	Por o ataque se dar sem aviso, pelas costas, e não em pé de igualdade.
CHEFE DE ESTADO É JUIZ	Pode condenar e julgar.
AS AMEAÇAS TERRORISTAS SÃO PLANTAS	Tal como as plantas, as ameaças terroristas crescem e semeiam-se pela Europa.
EUROPA É PESSOA	Ao atacar-se o coração, está a atacar-se o centro vital da Europa, a capital da União Europeia.
OS VOTOS DE PESAR SÃO CARTAS	Podem ser enviados, tal como cartas.

⁸ Tradução minha, no original «and that the purpose of death is the release of love».

Metáfora conceptual	Interpretação
O FUTURO EUROPEU É UM EXAME	Pode ser avaliado, repensado.

Tabela 4 – Metáforas conceptuais no discurso do Presidente da República

A partir desta análise chegamos rapidamente à mesma conclusão que Kövecses (2010: 63) de que as metáforas são primeiramente conceptuais e só depois linguísticas. Como pudemos ver, em ambos os casos, a metáfora conceptual pressupõe um conjunto de associações sistemáticas, chamadas projecções, e também um conjunto de inferências. Às projecções dá-se o nome de mapeamentos. A sua principal motivação tem por base a experiência e, como ponto de partida, a nossa perspectiva ao estabelecermos uma semelhança conceptual (Soriano, 2012: 98-99).

É importante aqui introduzir a noção de metáforas «mortas» e distinguir a metáfora conceptual da expressão linguística metafórica, bem como definir o significado literal e o significado figurado.

Em primeiro lugar, metáfora «morta» é uma maneira de designar metáforas que perderam o seu carácter inicial de expressão metafórica e criativa por se encontrarem completamente assimiladas. Estas metáforas estão arraigadas no nosso pensamento e são usadas de um modo automático e inconsciente. No entanto, note-se que, apesar de «mortas» quanto à ideia em si de metáfora, elas estão, na verdade, bastante vivas e abundam na nossa manifestação de linguagem verbal e não-verbal de um modo convencional e cheio de lugares comuns (Kövecses, 2010: xi).

Em segundo lugar, é necessário distinguir-se entre metáfora conceptual e expressão metafórica: as metáforas conceptuais são esquemas conceptuais do pensamento que se manifestam de muitas maneiras, sendo a linguagem uma delas. Elas existem a um nível metalinguístico. Já as expressões metafóricas podem variar de língua para língua e são uma manifestação puramente linguística (Soriano, 2012: 97-98).

Quanto à questão da relação entre significado literal e significado figurado ou metafórico, segundo Kövecses (2006: 205), é o significado metafórico que está subjacente

em todo o significado abstracto e, por isso, figurado. Tradicionalmente estabelece-se o oposto, i.e., entende-se que o significado literal é intrínseco ao pensamento e está contido no significado abstracto e os significados essencialmente figurados são entendidos à luz dos significados literais. Além disso, o significado figurado de uma língua podia ser transferido como significado literal para outra língua. Segundo Searle (1979, *apud* Kövecses, 2006: 184-189), o significado figurado e abstracto pode ser parafraseado em significado literal, apesar de não ser o mais adequado, sendo que o importante é que cumpra com as condições de verdade. No entanto, e continuando a linha de pensamento de Kövecses (2006: 205), há dados que demonstram que o significado abstracto está sempre contido no significado figurado e a sua compreensão recorre ao mapeamento metafórico quer para metáforas convencionais quer para significados literais. Também se pôde demonstrar que a tradução de uma frase com significado figurado é sempre transferível em significado figurado para outra língua. Assim, o pensamento é tanto literal (correspondendo a objectos físicos e acontecimentos) como figurado (correspondendo a coisas abstractas e a acontecimentos), sendo que não existe qualquer base concreta para inferir que o significado abstracto possa ser reduzido a significado literal.

Também é importante referir, que, de acordo com o exposto acima, Kövecses acrescenta que os modelos culturais para os conceitos abstractos nunca poderão ser literais, razão pela qual a metáfora superintende o pensamento humano. Desta forma, tem um papel activo na compreensão e no raciocínio, bem como na criação da nossa realidade social, cultural e psicológica. Entender a metáfora é entender quem somos, bem como em que mundo vivemos (Kövecses, 2006: 189). É este o motivo por que existem vários estudos em volta da metáfora à luz da Linguística Cognitiva. Acredita-se que desvendar a estrutura metafórica do pensamento é uma forma de aceder à construção do conhecimento, da linguagem e do próprio pensamento.

Relativamente à metáfora, a mesma é passível de ser explicada pela seguinte fórmula: DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE, ou seja, A é B. O que quer dizer que utilizamos o nosso conhecimento cognitivo próximo da experiência corporizada, domínio-fonte, para estruturar

ou entender um domínio abstracto designado de domínio-alvo. Em 5.2, vimos que a metonímia conceptual ocorre no seio de um único domínio cognitivo; já no caso da metáfora conceptual é necessário haver dois domínios para que se possa fazer uma transferência de conhecimento. Além disso, na metonímia, o mapeamento é feito em ambas as direcções, por exemplo, é possível inverter uma metonímia do tipo EDIFÍCIO POR PESSOA para PESSOA POR EDIFÍCIO, como se pode ver na frase «Em Barcelona, Gaudí está em cada esquina, com obras arquitectónicas que nos deslumbram». Já na metáfora conceptual, o mapeamento é unidireccional, sempre do domínio-fonte para o domínio-alvo. Em VIDA É FOGO e em FOGO É VIDA, temos duas metáforas conceptuais diferentes e não uma variação da mesma metáfora. Uma outra distinção importante entre metonímia e metáfora está ancorada no facto de que a metonímia dá acesso a uma entidade a partir de outra, enquanto a principal função cognitiva da metáfora é possibilitar o entendimento de um conceito abstracto (domínio-alvo) a partir de um conceito concreto (domínio-fonte). Em suma, o domínio-fonte concede uma estrutura ao domínio-alvo e, conseqüentemente, uma determinada perspectiva (Kövecses, 2006: 131). Por fim, enquanto a metonímia decorre de uma relação de contiguidade ou proximidade, a metáfora emerge de uma relação de parecença ou analogia.

Um outro aspecto relevante na metáfora conceptual é o facto de as projecções entre os domínios serem somente parciais e não totais, o que nos remete para a «Hipótese da Invariabilidade» de Lakoff (1990, *apud* Soriano, 2012: 104). À luz desta hipótese, só a informação coerente da estrutura imago-esquemática é que é projectada para o domínio-alvo. Tal explica também o enfoque na vertente do significado, i.e., o facto de alguns aspectos do domínio-fonte serem mais relevantes que outros.

Dependendo do critério, as metáforas conceptuais dividem-se em vários tipos, como procurei reunir na tabela 5 abaixo. Por exemplo, segundo o critério da convenção e de acordo com o que foi exposto anteriormente, uma metáfora conceptual pode ser convencional ou criativa. É convencional quando não há inovação imagética, sendo que, pelo contrário, há elaboração de uma imagem criativa quando emerge uma nova ordem conceptual.

Critério	Tipo	Exemplo
Estrutura	Uma correspondência	UMA PESSOA TRAIÇOEIRA É UMA RAPOSA
	Várias correspondências	A VIDA É UMA VIAGEM
Motivação	Correlacional	AFFECTO É CALOR
	Semelhança	MULHERES SÃO FLORES
Complexidade	Primária	O CORPO É UM CONTENTOR
	Composta	A IRA É UM FLUÍDO NUM CONTENTOR
Convenção	Convencional	O AMOR É CEGO
	Criativa	A IRA É UMA ADIÇÃO
Função	Estrutural	COMPREENDER É VER
	Ontológica	AS EMOÇÕES SÃO OBJECTOS
	Orientacional	A FELICIDADE É EM CIMA
Natureza do domínio-fonte	Regular	O TEMPO É DINHEIRO
	Esquema imagético	A SEMELHANÇA É PERTO
	Imagem	A LUA É UM QUEIJO
Generalização	Genérica	AS CAUSAS SÃO FORÇAS
	Específica	A IRA É UMA FORÇA DA NATUREZA

Tabela 5 – Tipologia das metáforas conceptuais de Cristina Soriano (2012: 112, tradução minha; exemplos adaptados)

Para finalizar a exposição sobre a metáfora conceptual, gostaria ainda de me referir à metáfora multimodal e gestual (Kövecses, 2006: 71-73). A metáfora conceptual não pertence exclusivamente à esfera da linguagem, podendo ser manifestada de forma verbal ou não-verbal. A ideia que subjaz a este conceito é o facto de a metáfora ser primeiramente resultado do pensamento e da acção, como aliás já foi referido anteriormente. Seguindo esta ideia, a metáfora conceptual não-verbal pode manifestar-se, por exemplo, em fotografias, músicas, sons, gestos, odores, toques e sabores, entre outros, e por ser multimodal, a sua manifestação pode ocorrer em mais do que um modo em simultâneo, por exemplo, verbal e gestual ou auditivo e visual. Um dos exemplos apresentados em Kövecses para a manifestação multimodal da metáfora é o filme mudo, em que o som aparece ao lado da imagem e da expressão verbal escrita e também da música, possibilitando sempre ao

espectador o recurso de mapeamentos e inferências no entendimento do filme. Também na minha exposição irei reportar-me a aspectos verbais e não-verbais da metáfora conceptual multimodal, uma vez que a minha análise das representações de cegueira se centra em cenas de dois filmes seleccionados para a presente investigação.

Capítulo II – Tradução enquanto processo cognitivo

1. O processo de traduzir

A linguagem, na perspectiva cognitivista, possibilita a organização e a memorização de padrões da experiência. Ela é, tal como o conhecimento, esquematizada e desenvolvida pela experiência social e cultural, sendo as línguas reflexo das culturas em que se inscrevem. Quer isto dizer que cada cultura determina a estrutura da sua língua e, por conseguinte, influencia o pensamento das pessoas que a falam. Com efeito, é no seio da cultura que os esquemas imagéticos assumem determinados valores. Por exemplo, o esquema imagético TRÁS-FRENTE, para a interpretação do tempo, é aceite e usado por várias culturas. Veja-se abaixo em *a*, *b* e *c*. Aqui, o futuro é algo que se encontra à frente do tempo presente. Já as metáforas conceptuais têm um carácter específico de cada cultura, como se pode ver abaixo em *d*, *e*, *f*. O sintagma verbal «pode ser» como resposta à pergunta «Quer um café?» não é traduzível à letra nem para a língua inglesa, nem para a alemã. Também o sintagma verbal «ir ter» é metafórico, supondo a significação de «encontrar-se com alguém mais tarde num lugar previamente combinado». O mesmo acontece com o predicado «Spaß haben», que, quando traduzido à letra para a língua inglesa e portuguesa, dá origem a uma frase agramatical.

a) A lei da vida é seguir em frente com a cabeça erguida.

b) I'm looking forward to seeing you soon.

c) So stelle ich mir die Zukunft vor.

d) Pode ser um café para mim e um sumo para ele.

(*It can be a coffee... *Kann sein eine Tasse Kaffee...)

e) Vou lá ter.

(*I will have there. *Ich werde da haben.)

f) Es hat mir Spaß gemacht.

(*Fez diversão. *It did fun.)

Deste modo, podemos assumir que as culturas têm influência na construção das suas línguas, nas suas gramáticas e nos seus significados. Também se pode dizer que o facto de as línguas e as culturas divergirem quanto aos seus valores, faz com que seja necessário traduzir, ou seja, tornar uma mensagem acessível a alguém que desconhece o sistema linguístico e os modelos culturais que lhe são inerentes. Segundo Guldin (2016: 54), *as línguas podem ser definidas como sistemas abertos que se sobrepõem e que interagem constantemente uns com os outros*. A esta sobreposição de sistemas, Guldin deu o nome de *in-betweenness*, definindo este conceito da seguinte maneira: *trata-se de um lugar de ruptura de tensões e actos subversivos que são reais e imaginários ao mesmo tempo. É um terceiro espaço que não corresponde a um lugar vazio nem a uma terra de ninguém, mas antes a uma área construtiva onde até o intraduzível se pode articular. É, portanto, uma zona de contacto entre as culturas, uma passagem onde as várias identidades, espaços e momentos se cruzam e se sobrepõem no tempo. Em suma, um lugar de negociação e de reconciliação* (2016: 56, tradução minha).

Numa era global dominada pela Internet, constatamos que este terceiro lugar, de que Guldin fala, não é frequentado apenas pelo tradutor. Qualquer internauta ocupa o espaço *in-betweenness*. É o interesse subjectivo dos utilizadores da Internet que leva ao cruzamento das várias culturas e à tradução livre, isto é, uma tradução que não passa por nenhuma negociação e que tanto pode ser feita por um tradutor como por uma ferramenta de tradução automática. A consequência de tal acto ainda não se conhece, mas podemos perceber, à partida, que, ao serem negligenciadas as normas e os valores culturais, o pensamento inerente às várias culturas fica igualmente sujeito a modificações. Ainda sobre este tema, Guldin escreveu o seguinte: *os migrantes e os exilados permanecem desalojados, apanhados no terceiro espaço que é uma passagem liminar. Esta zona é uma consequência da globalização e as várias rupturas que ela causa, mas também é um lugar de possibilidade onde as culturas se encontram e colidem, onde se recombina de maneiras surpreendentes e criativas* (2016: 57-58, tradução minha).

Deste modo, o acto de traduzir corresponde ao estabelecimento de um diálogo intercultural, em que os seguintes aspectos são negociados:

- 1) Eliminar ou esbater os valores da cultura estrangeira, naturalizando-a para que a cultura de chegada a não estranhe e a receba como sendo sua;
- 2) Sobrepor os valores da cultura estrangeira provocando a alteração ou a miscigenação dos valores da cultura de chegada;
- 3) Evidenciar os valores da cultura estrangeira permitindo à cultura de chegada o entendimento do que é estranho e a extensão quer da língua quer da cultura de chegada.

Se formos pela terceira hipótese, traduzir é *um agir, porque se trata de um trabalho na língua, e a língua é ela mesma actividade; mas também um agir, porque se trata de uma acção transformadora levada a cabo sobre a própria língua de chegada e a cultura do povo que a fala* (Justo, 2003: 16). Para poder agir sobre a língua, o tradutor deve conhecer ambos os sistemas linguísticos e os seus pontos de confluência. Deve conhecer os seus *frames* culturais, ou seja, o «espírito (*Geist*) da língua pátria» (Schleiermacher, 2003: 51).

Sublinhe-se um novo aspecto igualmente importante que radica no facto de que tal como para um falante de uma determinada língua a dimensão experiencial influencia o seu conhecimento e pensamento, também para um tradutor a experiência de trabalho influencia a sua prestação profissional. Desta forma, podemos dizer que tal como a linguagem é de natureza cognitiva, também a tradução está ancorada em processos cognitivos da linguagem que nos permitem aceder às várias dimensões culturais. Segundo Rojo e Ibarretxe-Antuñano (2013: 13), o processo de tradução é um processo cognitivo, porque traduzir implica quer a activação quer a selecção de vários tipos de conhecimento que são filtrados no processo cognitivo do tradutor (Rojo e Ibarretxe-Antuñano, 2013: 13).

Ao recorrer, por exemplo, à metáfora e à metonímia conceptuais, o tradutor não está simplesmente a traduzir palavras de uma língua para outra, mas sim a descodificar e a recodificar sistemas conceptuais de uma cultura de partida para uma cultura de chegada. Esta abordagem permite-nos ligar a linguagem, o pensamento e a cultura ao contexto cognitivo do falante. A tradução continua a ser um processo comunicativo, mas um processo

que se desenrola essencialmente na mente do tradutor. Com isto, espera-se do tradutor, que seja capaz de estabelecer uma correspondência entre os vários domínios conceptuais envolvidos no mapeamento metafórico presentes no texto de partida e que os recodifique no texto de chegada ou, então, que encontre domínios cognitivos equivalentes àqueles do texto de partida (Rojo e Ibarretxe-Antuñano, 2013: 22).

Nesta linha, saliente-se que Simon (2012: 1) se refere à vigência de *code-switching* postulando que quer os sotaques, quer o *code-switching* deveriam ser postos em destaque no processo de traduzir pela maneira como chamam a atenção para a complexidade das diferenças culturais e pela maneira como interrompem a auto-subsistência das monoculturas. De facto, evidencia-se que nenhuma cultura subsiste isolada das outras, ou seja, que a comunicação intercultural também se encontra intimamente associada à tradução.

Em suma, a Linguística Cognitiva aplicada aos Estudos de Tradução veio dar projecção empírica e corporizada do conhecimento linguístico que é dotado de ancoragem cultural.

Quanto à polissemia, ou seja, aos vários significados possíveis de uma mesma forma, reconhece-se que o contexto é o principal factor a considerar na activação do significado. Por exemplo, o conceito «talher» é partilhado por algumas culturas, mas não existe noutras. Em Portugal, usam-se a faca, o garfo e a colher, no Japão usam-se os pauzinhos e a colher e na Etiópia não se usa talher, come-se com as mãos e sorve-se os alimentos directamente do recipiente. Por consequência, «talher» é um conceito que provavelmente não existe na Etiópia, a não ser pelo contacto com outras culturas. Ao mesmo tempo, verificamos que estas características são diferenciadoras, por um lado, e identitárias, por outro, na medida em que aquilo que distingue as línguas é também o que lhes dá uma identidade.

Aparentemente o significado está ancorado no signo, mas, de facto, está associado ao contexto de uso que reflecte marcas culturais. O sintagma adverbial «un rato», em espanhol, embora foneticamente semelhante, não se refere ao mesmo que o sintagma nominal «um rato», em português. No primeiro caso, trata-se de uma unidade de tempo, no segundo, trata-se do animal. Esta diferença é, no fundo, uma variação da nossa motivação e

da nossa perspectiva, aquando da construção do mundo enquanto indivíduos e membros de uma sociedade. Ela foi por muitos interpretada como sendo uma característica arbitrária das línguas, já que não há uma relação evidente entre o som e o significado das palavras, nem justificação para a não equivalência dos conceitos entre as várias línguas, principalmente as mais aproximadas. Em Schleiermacher (1838), fala-se de uma «irracionalidade das línguas»: *é crucial para entender a própria possibilidade de traduzir – que a «irracionalidade das línguas», a especificidade do pensar em cada uma delas, é um modo de designar apenas uma parte do problema, aquela que diz respeito à diferença. Mas há a outra parte, aquela que diz respeito à identidade. O «entendimento» – radica nessa parte de identidade que, «maior ou menor», sempre subsiste para lá de toda a diferença* (Justo, 2003: 170).

Há uma consciência da pluralidade das línguas, que, em Simon, perdem inclusive a sua identidade geográfica original para se confundirem nas cidades modernas e serem caracterizadas por aquilo a que ela chama de «circulação» (2012: 7). A circulação refere-se às pessoas, às ideias, ao dinheiro, ao tráfico, ao lixo, ao subsolo, aos rios subterrâneos, aos rumores e às bisbilhotices. É um estado moderno das civilizações que impelem o tradutor para uma consciência da pluralidade de códigos linguísticos, de um pensar que entra e sai do âmbito da tradução e de um contínuo teste aos limites da expressão verbal. Simon designa os tradutores de «heróis anónimos» da comunicação capazes de tornar o espaço social mais habitável (2012: 6).

Neste contexto, a estranheza coabita nas cidades. A estranheza é reflectida pela maneira como as pessoas se expressam, se vestem, se movem, os cultos que prestam e só quando há a necessidade de contacto é que se quebra a barreira cultural e se traduz. Nos centros urbanos, em face do ambiente multicultural, muitas pessoas acabam por adoptar novos comportamentos e novas formas de expressão (como acontece com os praticantes de Yoga, ou os seguidores de *Hare Krishna*). Ao nível linguístico, esta opção pela "estranheza", ou seja, por aquilo a que Schleiermacher chama de "mover o leitor" tanto quanto possível até junto do autor do original, radica na ideia de que as produções de uma língua, no plano da ciência e da arte, estão directamente presas à estrutura e ao «carácter» dessa língua. Essa

dependência faz com que a língua de chegada não possa produzir o mesmo e com que, portanto, para manter tanto quanto possível o mesmo efeito e eficácia – quer no conteúdo, quer na fruição estética do texto – seja necessário infringir a estrutura da língua de chegada, produzindo nela uma «estranheza» gramatical, estética e semântica, que é ela mesma sinal da diferença entre as duas línguas, as duas culturas e a produção de cada uma delas (Justo, 2003: 14). A necessidade de tradução não corresponde ao desejo de vermos o estrangeiro a falar a mesma língua que a nossa, mas a de entender e de aceitar a cultura estrangeira, o que, em última análise, pode resultar em empréstimos decorrentes do contacto linguístico frequente. Em Schleiermacher, para quem há uma unidade profunda entre a estrutura do pensar e a estrutura da língua, a pluralidade das línguas é pluralidade dos modos de pensar, é pluralidade das culturas e é – pelo menos até certo ponto, como veremos – pluralidade da razão. (Justo, 2003: 166).

2. Processos cognitivos usados como estratégias de tradução

2.1 Metonímias conceptuais

A metonímia e a metáfora são ferramentas conceptuais de representação da experiência e do mundo a levar em linha de conta no acto de tradução, pelo que devemos reproduzir na língua de chegada uma formulação idêntica às da língua de partida. Para tal, importa saber identificar os processos cognitivos e saber reproduzi-los na língua de chegada.

Relativamente à metonímia conceptual, esta não ocorre só ao nível do conceito, mas na opção por uma unidade linguística em relação a outra que lhe é contígua. Brdar (2014: 245) explica este fenómeno ao mencionar que *quer a metonímia, quer a metáfora têm a característica de reciclarem lexemas já existentes, maximizando, assim, a polissemia, i.e., são adicionados novos significados aos lexemas tornando-os (mais) polissémicos. Em relação à adequação do significado-expressão, tal resulta da redução da isomorfia da linguagem quanto à relação unívoca entre os significados e as suas expressões. Por outro*

lado, a formação de palavras enquanto estratégia lexical baseada na recombinação de itens lexicais já existentes (dependentes ou autónomos), faz aumentar a isomorfia uma vez que é anterior à polissemia. A escolha entre maximizar a polissemia lexical e reduzir a isomorfia ou, pelo contrário, formar novas palavras aumentando assim a isomorfia não é um processo casual e está relacionado com o sistema morfológico e gramatical da língua em questão (tradução minha).

A relação entre a metáfora e a metonímia, por um lado, e a tradução, por outro, é que ambos são processos de expansão e alteração semântica, ambos passam pelo mesmo desafio de um ponto de vista onomasiológico de encontrar um meio linguístico apropriado ao co(n)texto e expressar conteúdos complexos (Brdar 2013: 199).

Para a identificação de uma metonímia conceptual é importante saber que um modelo metonímico é um modelo de como A se relaciona com B dentro da mesma estrutura conceptual e que esta relação é especificada pela função B por A. De acordo com Lakoff (1987: 84-85), as metonímias conceptuais podem ser caracterizadas da seguinte maneira:

- I. Envolvem um conceito-alvo A que deve ser entendido tendo em conta a intenção no contexto em que ocorre.
- II. Têm uma estrutura conceptual que integra os conceitos A e B.
- III. B faz parte de A ou tem uma relação de proximidade com A. A escolha de B por A apenas fará sentido quando a estrutura conceptual for mantida.
- IV. Em comparação a, B é mais fácil de entender, mais fácil de recordar, mais facilmente reconhecível ou mais útil tendo em conta a intenção pretendida no contexto em que ocorre (tradução minha).

Assim, no seguinte diálogo

So spielt das Leben, eigentlich wollte ich meine Unabhängigkeit. Stattdessen laufe ich jetzt am Blindenstock mit einem Blinden am Arm.

(É assim o jogo da vida. Na verdade, apenas queria a minha independência, mas, em vez disso, ando agora com uma bengala na mão e um cego no braço.)

temos duas representações metonímicas para o sujeito da frase. Por um lado, o sujeito é representado por uma bengala branca e, por outro, por um cego. É uma relação metonímica de OBJECTO POR PESSOA e de CATEGORIA POR MEMBRO. Esta identificação metonímica serve, assim, a intenção de Elena, uma das personagens do filme *Auf den zweiten Blick*, de evidenciar o quanto uma bengala branca irá reduzir a sua independência e o quanto ter um cego no braço a fará sentir-se na obrigação de cuidar dessa pessoa agora sua dependente.

2.2 Metáforas conceptuais

Já muito foi escrito nesta dissertação sobre as metáforas conceptuais, mas gostaria, aqui, de destacar as características que tornam as metáforas produtivas para a tradução. Como faz referência Bassnett, *não existem duas línguas suficientemente semelhantes para serem consideradas representativas da mesma realidade social. Os mundos em que vivem duas sociedades diferentes são mundos distintos e não meramente o mesmo mundo associado a diferentes rótulos* (2005: 22, tradução minha).

Para o entendimento de uma metáfora, há que partir do princípio de que a imaginação é um mecanismo básico de criação do significado. Por recurso à metáfora estabelece-se um mapeamento entre a nossa experiência corporizada, designada de domínio-fonte, e a nossa experiência menos directa e mais abstracta, designada de domínio-alvo (como referido anteriormente). A metáfora é, portanto, uma estratégia imaginativa que permite fazer-se o mapeamento e/ou projecção entre um domínio cognitivo concreto e um domínio cognitivo abstracto (como referido anteriormente). A metáfora conceptual pode, então, ser identificada da seguinte maneira (procedimento descrito por Kövecses, 2010: 5, tradução minha):

- (1) Ler o significado geral.
- (2) Identificar as unidades lexicais.
- (3) Seguir os três passos seguintes:
 - a. Atribuir significado (contextual) aos itens lexicais;

- b. Analisar outros significados noutros contextos;
 - c. Perceber se o significado de um contexto é comparável a um significado básico.
- (4) Se sim, então trata-se de uma unidade metafórica.

Ao estudarmos parecenças e diferenças nas expressões de uma metáfora conceptual, temos de ter em conta uma série de factores, ou parâmetros, incluindo o significado literal de uma expressão usada, o significado figurado que se quer transmitir e a metáfora conceptual (ou, em alguns casos, metáforas) na base da qual o significado figurado é expresso (Kövecses, 2006: 189). Searle (1979, *apud* Ortony, 1993: 93-95) designa esta diferença de significado sintáctico (*sentence meaning*) e significado expressivo (*utterance meaning*) sendo que o último é apurado contextualmente. A interpretação de um significado expressivo dá-se a partir da exclusão do significado sintáctico, i.e., a impossibilidade de um é a possibilidade do outro.

Na área dos estudos de tradução são normalmente mencionadas as seguintes possibilidades de tradução de expressões metafóricas:

- (i) Se uma metáfora é comum entre a língua de partida e a de chegada então deve ser mantida, se necessário, com a respectiva mudança linguística;
- (ii) Se não existe uma metáfora conceptual equivalente, os tradutores podem
 - a. Escolher uma metáfora parecida na língua de chegada,
 - b. Optar por usar uma expressão não metafórica, ou
 - c. Adaptar a metáfora da língua de partida, ou seja, manter a forma metafórica sempre que seja possível ao leitor entendê-la facilmente (Bernárdez, 2013: 314).

Como já referido, Kövecses (2006: 194) apresenta a hipótese de haver sempre um significado figurado subjacente a um conceito abstracto e, nesse caso, quando uma língua não tem uma expressão metafórica correspondente noutra língua, a forma de se chegar a um

equivalente na tradução é a língua B ter uma expressão metafórica Y baseada numa metáfora conceptual Y e a língua A ter uma expressão metafórica X baseada numa metáfora conceptual X. Veja-se o diálogo abaixo.

- Phillip: Ist es nicht gefährlich als Blinde mit einem fremden Mann mitzugehen?
(Não é perigoso para uma cega ir com um homem desconhecido?)
- Lina Es ist Gefährlich als eine Frau mit einem fremden Mann mitzugehen.
(É perigoso para uma mulher ir com um homem desconhecido.)

Seguindo os passos de identificação de uma metáfora conceptual apresentados por Kövecses (2010: 5), no diálogo anterior temos quatro situações necessárias para o entendimento do significado expressivo: *gefährlich*, *Blinde*, *fremden Mann* e *mitzugehen*. O domínio cognitivo é PERIGO em que se pode inferir que PERIGO É ESCURIDÃO e PERIGO É O DESCONHECIDO. A escuridão é representada indirectamente pela condição de cego e o desconhecido pelo homem estranho. Com esta frase, o locutor pretende evocar o conhecimento generalizado de que as mulheres não devem sair com homens desconhecidos, mas como a receptora da mensagem parece não ter noção do perigo enquanto mulher, «talvez» possa ter enquanto cega. É na resposta da receptora que vemos concretizado esse conhecimento generalizado que o locutor evoca. De certo modo, o significado expressivo da afirmação de Phillip corresponde à fórmula do discurso indirecto como explicado por Searle (1979) em que o significado sintáctico e expressivo coincidem mas com uma implicatura envolvida, um acréscimo de informação que não está expresso nas palavras.

Para a análise subsequente importa ainda referir a noção de ironia apresentada por Searle (1979) que se define como um processo linguístico semelhante ao da metáfora onde o significado expressivo é obtido por oposição ao significado sintáctico.

SEGUNDA PARTE - ANÁLISE QUALITATIVA

Capítulo I – Domínio cognitivo de CEGUEIRA

1. Pensar a cegueira

Na primeira parte desta dissertação procurou-se fazer uma exposição de uma série de disciplinas abrangidas pela Linguística Cognitiva com o propósito de demonstrar essencialmente duas premissas: que o nosso pensamento e a nossa linguagem são metafóricos e que sendo a experiência corporizada, também o pensamento e a linguagem o são. Com efeito, se pensarmos na palavra *cegueira* rapidamente iremos associá-la a estados de ignorância, de doença e até de perigo, ainda que não sejamos cegos, apenas com base na nossa experiência subjectiva. É justamente este processo de criação de significado com foco na palavra *cegueira* que será desenvolvido no presente capítulo.

Começemos, então, por evidenciar as várias acepções da palavra *cegueira* atestadas no *Dicionário da Língua Portuguesa* (2004: 328):

cegueira s.f. **1.** estado de quem é cego, ou privado do sentido da visão, ablepsia, **2.** [fig.] estado de uma pessoa com o raciocínio perturbado, **3.** [fig.] falta de lucidez, ilusão, **4.** [fig.] ignorância, **5.** [fig.] obstinação ou paixão extrema por algo ou alguma coisa, fanatismo; ~ **cromática** acromatopsia; ~ **diurna** hemeranopsia; nictalopia; ~ **moral** falta de todo o sentimento moral; ~ **nocturna** hemeralopia; ~ **psíquica** agnosia; ~ **verbal** alexia (De cego+-eira)

Vejamos também as acepções para *Blindheit*, a palavra correspondente alemã, atestadas no *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache* (2008: 215):

Blindheit *die*; -; *nur Sg* **1.** der Zustand, Blind zu sein, **2. Blind gegenüber etw.:** das absichtliche Übersehen oder Nichterkennen besonders von Gefahren und Fehlern, **3. mit Blindheit geschlagen sein:** etw., das offensichtlich ist, nicht bemerken oder sehen

Repare-se como quer na acepção portuguesa, quer na alemã, *cegueira* é definida, por um lado, pelo estado físico de quem está privado de visão e, por outro, por um estado psicológico de debilidade que a ausência de visão provoca. Há ainda a associação de *cegueira* a vários tipos de doenças. Quanto a aspectos formais, importa aqui referir que quer a palavra *cegueira* quer a palavra *Blindheit* são formadas por derivação denominal por sufixação a partir dos radicais nominais *cego* e *Blind* com os sufixos *–eir(a)* e *–heit* respectivamente. O sufixo alemão *–heit* transmite a ideia de condição (*Zustand*) e de característica (*Eigenschaft*); já o sufixo *–eir(a)*, como visto anteriormente, transmite a ideia de intensidade, aumento e uma noção de colectivo.

Os radicais nominais *cego* e *Blind* são altamente produtivos quanto à formação de novas palavras, como se pode verificar nos exemplos da tabela 6.

Português	Alemão
cegada, cegamente, cegar, cegar-se, cegueta, CV cego, encontro cego, entrevista cega, voo cego, cabra-cega, etc.	betriebsblind, Blindekuh, Blindenhund, Blindenschrift, Blindfisch, Blindflug, Blindholz, Blindlast, blindlings, blindschreiben, Seelenblindheit, etc.

Tabela 6 – Palavras derivadas e/ou compostas de *cego* e *Blind*

Todas as palavras apresentadas na tabela 6 têm na sua formação uma extensão metonímica do conceito de *cego*. Quer isto dizer que há sempre uma propriedade no seu significado que é veiculada para a outra (nova) palavra, sem que haja alternância do domínio conceptual. A relação metonímica entre o significado original e o novo significado parece ser, neste caso, de CATEGORIA POR MEMBRO. A extensão metonímica dá-se, aqui, não só ao nível morfológico, mas também ao nível sintáctico e semântico, como se pode ver ainda na tabela 7.

Português	Alemão
Bater no ceguinho. / Não há maior cego do que o que não quer ver. / Ao cego não dão cuidado os espelhos. / Longe da vista, longe do coração. / Não pode haver maior cegueira, nem mais cega, que ser um homem cego, e cuidar que o não é. / O amor é cego, a amizade fecha os olhos.	Blind wie ein Maulwurf sein. / Das sieht ein Blinder mit Krückstock! / Der ist sehr blind, der nicht sehen will. / Unter den Blinden ist der Einäugige König. / Dem Blinden hilft keine Brille. / Die Frau eines Blinden braucht sich nicht zu schminken. / Du verstehst dich darauf wie ein Blinder auf die Farben. / Liebe macht blind.

Tabela 7 – Expressões de *cego*, *cegueira* e *Blind*, *Blindheit*

Além de processos metonímicos, a tabela 7 também dá conta de processos metafóricos. Veja-se, por exemplo, como a metáfora conceptual CEGUEIRA É FECHAR OS OLHOS está subjacente a praticamente todas as expressões da tabela 7.

Um dos problemas que advém desta abordagem dicionarizante é que o contexto apenas poderá ser identificado por intuição do falante nativo, já que esta forma de atestar a sinonímia não permite perceber de que modo o conceito de *cegueira* se encontra culturalmente conceptualizado, nem como é que a criação desse conhecimento se deve à natureza dos nossos corpos, nem explica a nossa capacidade de nos manifestarmos criativamente nos vários actos comunicativos. Em suma, uma abordagem deste tipo, deixa à intuição perceber a relação entre os vários sinónimos. Cego, tal como cegueira, mais do que palavras, são domínios cognitivos, isto é, conceitos entendidos a partir da nossa experiência introspectiva. Conceptualizamos a cegueira e facilmente a transpomos para outros domínios cognitivos. Cegueira é, portanto, um conceito detalhado com um protótipo (variável de cultura para cultura) e é também um estereótipo, na medida em que há expectativas relativamente a uma forma dominante e a uma forma dominada a qual permite fazer-se julgamentos e inferências. Em Martins (2006), por exemplo, são apresentadas várias hipóteses para fundamentar a nossa conceptualização de cegueira. Hipóteses essas que passam pelo entendimento do que é um corpo normalizado e objectificado e pelo entendimento da visão enquanto metáfora da razão e forma hegemónica da nossa construção do conhecimento do

mundo. Assim como os corpos e as suas configurações e usos são socialmente construídos nos diferentes contextos pelas diferentes populações, também o são os sentidos. Prova disso, é o facto de o córtex visual ser o maior dos centros sensoriais do cérebro tornando a visão o sentido dominante da experiência humana (2006: 64). Tal conclusão também é apresentada por Lakoff e Johnson (1999) ao dizerem que a visão é o domínio metafórico base para conceptualizar o conhecimento (*apud* Martins, 2006: 49).

Veja-se, porém, as expressões registadas na tabela 8 e a sua conotação.

Português	Alemão
fazer ver / fazer um vistão / levantar os olhos / olhar para a frente / saltar aos olhos / ter em vista / visto que / veja-se / vamos a ver / de olhos bem abertos	Sehen Sie? / dem Tod ins Auge schauen / das Gute in der Sache sehen / die Welt sehen / durchsehen / aussehen / erst sehen, was daraus wird

Tabela 8 – Expressões relacionadas com *ver*, *sehen*

Quantos de nós já não confiaram em alguém *de olhos fechados*? É difícil confiar em alguém que nunca se viu. Não saber se tem uns olhos sinceros ou traiçoeiros, uma vez que há quem diga que são o espelho da alma. Estas expressões evidenciam o quanto a linguagem influencia o nosso comportamento, a nossa atitude e até o nosso pensamento. Pela mesma razão, podemos inferir que estas expressões constituem um reflexo do nosso pensamento.

Uma outra questão que se coloca aqui é saber de que maneira é que a cegueira é pensada nas outras culturas. Terão as pessoas todas o mesmo comportamento perante a cegueira? Para os portugueses, por exemplo, que são fortemente influenciados pela cultura cristã, será a interpretação de cegueira idêntica à de outras culturas não-cristãs? Em Martins (2006 e 2013), a cegueira é apresentada como uma viagem espacial e temporal, onde o autor recolhe várias interpretações recorrendo a entrevistas e documentações de outros antropólogos que também estudaram a cegueira como um fenómeno social. Assim, conforme Martins (2006), no Velho Testamento, a cegueira é motivo de exclusão e marginalização, enquanto no Novo Testamento, as pessoas cegas são as preferidas para receberem a nova

luz de Deus, para serem criaturas verdadeiramente iluminadas. Martins explica esta mudança de paradigma como ilustrativa do propósito da missão de Jesus *em iluminar quem não vê e fazer com que quem julga que vê reconheça a sua cegueira a fim de poder ser iluminado* (2006: 45). Quem, apesar de receber o poder curativo e redentor de Jesus, persistir em continuar no mundo das trevas, então resiste à iluminação salvífica da boa-nova e é um não convertido à luz (2006: 46).

A Grécia Antiga tinha uma cultura de tradição oral que foi muito marcada por Homero, um poeta grego representado textualmente como alguém *velho e cego, errando de cidade em cidade, cantando os seus versos* (Negreiros, 1948). A cegueira era, para os gregos, uma tragédia, sendo a visão a maior dádiva dos Deuses (Martins, 2006: 48). Ora, Homero, é assim um poeta que canta a sina da sua pátria também ele afectado pelo trágico destino das trevas. A interpretação de Negreiros (1948), relativamente a um Homero idealizado, é a de que *é cego porque a sua cegueira é a noite obscura dos terrores pânticos do homem. É cego porque canta uma luz que os da memória nunca viram. É cego porque a imaginação lhe deu o dom de imitar o que só imaginado se poderá ver. É cego porque a imaginação deu-lhe a Vontade que cega e as garras do domínio da vida. É cego porque a vontade custa o maior preço, e o maior preço na Grécia eram os olhos. Exemplo: Édipo. É cego, enfim, porque é cego tudo quanto, a bem ou a mal, se mete de permeio entre a vida e o homem.*

No Uganda, alguns estudos etnográficos (realizados entre 1987-89, Martins, 2006) revelaram que a cegueira é tida como a mais grave deficiência física, na medida em que é incapacitante em termos pessoais e sociais. Ao ser entendida como uma doença, torna as suas portadoras pessoas vulneráveis que são excluídas das actividades sociais (Martins, 2006: 30). Além disso, se a pessoa invisual for do sexo masculino as consequências serão mais atenuadas do que se for do sexo feminino. As mulheres cegas são mulheres que não poderão cumprir o seu papel social de apoiarem e cuidarem dos seus maridos e filhos, mas os homens cegos poderão receber o apoio de uma mulher normovisual já que, habitualmente, é esse o seu papel na sociedade e na vida conjugal.

Para o grupo étnico Maasai, que vive no Sul do Quênia e no Norte da Tanzânia, o estilo de vida predominante é a errância e a actividade pastoril. Para este povo, é importante a partilha, a generosidade e a cooperação. Uma pessoa que, por motivos físicos, esteja impedida de se movimentar e, por conseguinte, de exercer as suas tarefas normais do dia-a-dia, é considerada deficiente. Todavia não lhe é inculcada a culpa de ser assim, principalmente se tiver nascido com essa deficiência. Antes, é considerada vítima de um infortúnio, de um desígnio divino, de um castigo por um pecado que os seus antepassados terão cometido, ou até de uma maldição que poderá ser socialmente corrigida. Apesar de a cegueira não ser um bom desígnio, as pessoas com deficiência, nesta cultura, são bem acolhidas e estão integradas na sociedade (Martins, 2006: 32).

Para o clã Hubeer, que habita no Sul da Somália, *as pessoas são conceptualizadas como entidades em fluxo, inerentemente incompletas, detentoras de uma flexibilidade que emerge como resultado de uma torrente contínua de influências a que estão sujeitas. Portanto, a inactividade e a imobilidade são lidas como condições deveras indesejáveis que, por isso, entram em conflito com a natureza em fluxo das pessoas* (Martins, 2006: 32). Assim, a deficiência física é entendida como algo negativo, restringindo o papel das pessoas com deficiência à mendicância.

Já para os Punan Bah, um grupo étnico da ilha do Bornéu central, a cegueira é justificada pela ausência do espírito dos olhos, sendo que as pessoas invisuais não ficam excluídas das actividades sociais. A valoração social dá-se por critérios de descendência, idade, sexo, estatuto conjugal, e as pessoas com deficiência têm a mesma hipótese de matrimónio quanto outras pessoas que padecem de obesidade, fealdade, magreza ou mau temperamento (Martins, 2006: 36).

Em 2013, Martins ressurgiu com novos testemunhos de moçambicanos sobre o seu contacto com a cegueira, que, neste livro, é associada, por um lado, a sentimentos adversos de vergonha, de exclusão social e mendicância e, por outro, de orgulho e de boa integração na sociedade. A leitura mais positiva encontra-se nos ambientes rurais, onde as pessoas têm, no geral, menos acesso à educação. Quando um indivíduo cego é enviado para a Beira para

estudar e retorna à sua casa, as pessoas acolhem-no bem, pois ele volta a casa sabendo ler e escrever, sendo capaz de transmitir o seu conhecimento às outras pessoas (Martins, 2013, cap. 5.2.). Já em ambientes urbanos, a leitura de cegueira é menos positiva, na medida em que é muitas vezes associada à mendicância. Em algumas regiões do país, as pessoas cegas são até chamadas de «zimolas», conceito oriundo da palavra portuguesa *esmola*. Esta palavra tem uma conotação extremamente negativa por colocar em evidência a dependência da mendicância das pessoas invisuais (Martins, 2013, cap. 5.2.). Em Moçambique, dá-se muita importância à causa da cegueira, que pode ser de um castigo, de feitiçaria, do desrespeito a um culto, sendo que não será a família a rejeitar a pessoa cega, mas sim a pessoa cega a rejeitar o autor do feitiço (Martins, 2013, 61-74).

Na cultura portuguesa, a cegueira é conceptualizada como um infortúnio, uma enorme perda, como, por exemplo, o revela a seguinte carta que escreveu Camilo Castelo Branco ao oftalmologista Dr. Eduardo de Magalhães Machado (Monumentos Desaparecidos, 2014):

Illmo. e Exmo. Sr.,

Sou o cadáver representante de um nome que teve alguma reputação gloriosa n'este país durante 40 anos de trabalho. Chamo-me Camilo Castelo Branco e estou cego. Ainda há quinze dias podia ver cingir-se a um dedo das minhas mãos uma flâmula escarlata. Depois, sobreveio uma forte oftalmia que me alastrou as córneas de tarjas sanguíneas. Há poucas horas ouvi ler no Comércio do Porto o nome de V. Exa. Senti na alma uma extraordinária vibração de esperança. Poderá V. Exa. salvar-me? Se eu pudesse, se uma quase paralisia me não tivesse acorrentado a uma cadeira, iria procurá-lo. Não posso. Mas poderá V. Exa. dizer-me o que devo esperar d'esta irrupção sanguínea n'uns olhos em que não havia até há pouco uma gota de sangue? Digne-se V. Exa. perdoar à infelicidade estas perguntas feitas tão sem cerimónia por um homem que não conhece.

Camilo Castelo Branco

Além disso, a cegueira é tida como uma calamidade e uma doença, tal como a vemos representada por Saramago no seu livro *Ensaio sobre a Cegueira*, é uma praga com aspecto de mar leitoso, uma iluminação tão intensa que cega duplamente:

que a cegueira, sem dúvida alguma uma terrível desgraça, poderia, ainda assim, ser relativamente suportável se a vítima de tal infelicidade tivesse conservado uma lembrança suficiente, não só das cores, mas também das formas e dos planos, das superfícies e dos contornos, supondo, claro está, que a dita cegueira não fosse de nascença. Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis (1995: 3).

Também no seguinte excerto podemos ver o quanto os olhos são valiosos: *roubei-te o carro, sim, fui eu que o roubei, mas tu a mim roubaste-me a vista dos olhos, a saber qual de nós dois foi mais ladrão (Saramago, 1995: 24).*

A conceptualização de cegueira depende, portanto, da cultura em que ela existe, da pessoa que a lê e da sociedade que a recebe. Registe-se que a conceptualização de cegueira encontrada em ambos os filmes *Ganz Nah bei Dir* e *Auf den Zweiten Blick* (ver adiante) é uma mistura de interpretações. Neles, os sentimentos de vergonha e exclusão são tidos e transmitidos pelas pessoas normovisuais. Aqui, há como que uma inversão de papéis. Há uma remissão para esta conceptualização secular de cegueira, que nos é transmitida através do contraste, pela desconstrução do protótipo da pessoa cega como inválida, incapaz e pessimista. Uma pessoa invisual socialmente integrada apenas irá perceber as suas «limitações» quando confrontada com uma pessoa normovisual. Segundo Martins (2013, prefácio), *se para os valores hegemónicos a cegueira é uma antiquíssima metáfora que representa o negrume, a alienação e a ignorância, para as pessoas cegas é um dado da existência. Se para os valores dominantes a deficiência constitui a fatalidade de um regresso*

impossível à «normalidade», para as pessoas cegas é a própria noção de normalidade que «fatalmente» as memoriza.

Note-se também que a conceptualização de cegueira será diferente para um invisual congénito e para um invisual adquirido, já que para o adquirido acresce a fase do «renascer», como descrito por Sacks⁹ (1993), de reaprender a viver agora sem o sentido da visão.

No cinema, a cegueira foi durante muitas décadas representada como algo negativo. Somente no século XXI, a par do interesse geral das pessoas em trazer as ditas minorias para o pódio, é que se começou a notar uma tendência para a desconstrução do preconceito, numa tentativa de se conseguir melhores acessos e mais integração social para as pessoas invisuais. Na era actual, têm vindo a surgir novas representações de inclusão das pessoas invisuais, retratadas como pessoas corajosas, com uma força de vida extraordinária, pessoas que lutam pelo seu lugar na sociedade e inspiram o próximo a não temer nenhum obstáculo. Compare-se com a representação de cegueira em filmes como *Scent of a Woman* (1992), uma história trágica de um soldado que perde a visão e enlouquece; *At first Sight* (1999), o drama de Virgil, acometido de oscilações de visão até que fatalmente fica cego e perde a sua amada; e *Dancer in the Dark* (2000), um drama em redor de uma mulher que gradualmente perde a visão, é traída e roubada pelos seus, desejando apenas salvar o seu filho de uma cegueira hereditária, e que, por fim, é condenada à morte por ter assinado a pessoa que a roubou. São conceptualizações de cegueira que nos levam a temê-la e a perpetuá-la como uma doença, uma tragédia, um infortúnio e como o próprio fim da vida.

Veja-se, por outro lado, as representações de cegueira em filmes como *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014) e *Beyond Sight: The Derek Rabelo Story* (2014). Aqui encontramos interpretações positivas e normalizadoras relativamente a invisuais, sendo que a sua luta não é pela vida, mas por objectivos pessoais de vida e de concretização de sonhos. As personagens sentem-se vivas, apesar de cegas, não sentem falta da visão, simplesmente querem ver os seus desejos realizados e ter novas experiências.

⁹ Cf. Parte I, Capítulo I, Ponto 3: *Experiência e conhecimento*.

Em *Hoje eu quero voltar sozinho* o foco incide sobre um adolescente invisual em busca da sua independência dos progenitores, bem como da sua autonomia relativamente aos amigos, que o levam a experimentar um primeiro beijo, a embriagar-se, a viajar, a acampar, a ir ao cinema e a andar de bicicleta. Está implícito em todo o filme que a cegueira é incapacitante, por exemplo, quando Fábio, um dos alunos, diz «Se eu tiver que sentar nessa cadeira atrás do Leo, toda a hora eu vou ter que ficar fazendo favorzinho pra ele. O cara não faz nada sozinho!». E no momento seguinte, Fábio chama a Giovana, a melhor amiga de Leonardo, de «bengala humana», tentando desse modo objectificá-la. Mais adiante, quando Leonardo resolve pedir aos pais para participar num programa de intercâmbio, a mãe responde-lhe «Mesmo que a gente aceitasse, quem é que vai aceitar um garoto cego em casa?». No entanto, essa interpretação normativa de cegueira é quebrada em várias situações, quando, por exemplo, a mãe diz ao Leonardo «Você sabe que horas são? Você sozinho de noite, no escuro!», ao que ele responde rindo «Mãe, para mim é sempre escuro. Não precisa dessa neurose toda». Uma outra situação é quando Gabriel, o novo amigo de Leonardo, lhe pergunta se viu um vídeo engraçado sobre um gato ou, mais tarde, se quer ir com ele assistir a um eclipse lunar, perguntas a que Leonardo reage naturalmente, negando. Caindo em si, Gabriel acaba por se desculpar pela sua indelicadeza, mas, na verdade, o facto de Leonardo não ver, não implica que não tenha ouvido falar do filme nem do eclipse lunar.

Há uma pergunta recorrente para o normovisual relativamente à pessoa que não vê e que ocorre em todos os filmes e também nas obras literárias, uma pergunta que deixa inferir que cegueira é um estado, é algo transitório, que é quando o normovisual pergunta ao invisual se foi sempre assim. O mesmo se verifica no filme *Hoje eu quero voltar sozinho*, quando Gabriel questiona Leonardo se ele foi sempre assim e acrescenta «Então quer dizer que você nunca viu o rosto da Giovana?». É uma maneira educada de Gabriel se expressar, mas que, ao mesmo tempo, põe em evidência a ignorância dos normovisuais relativamente à cegueira. Pode observar-se tanto neste filme, quanto em outros filmes da mesma temática, que são as pessoas normovisuais que criam os obstáculos para os invisuais, que os condicionam, possivelmente influenciadas pela própria conceptualização de cegueira. Contudo, quer neste

filme, quer nos dois filmes que irei traduzir e analisar mais adiante, a cegueira representa-se de modo inverso, isto é, os normovisuais como ignorantes, incapacitantes e imersos numa cegueira que é, ao mesmo tempo, uma forma de alienação e de loucura. Por outro lado, o mundo é predominantemente normovisual e marginaliza as pessoas invisuais. É a própria linguagem a influenciar a construção do mundo e o pensamento. Se a cegueira deixar de ser considerada uma doença, ou uma deficiência física e começar a ser compreendida como um modo diferente de ser, possivelmente os esforços serão canalizados no sentido de inclusão e aceitação da diferença e a cegueira poderá deixar de ser temida. Tal como escreve Eiras (2012) na sua análise da colectânea de poemas *Movimentos no Escuro* de José Miguel Silva (2005), *a cegueira não é o defeito da vista, ela é o próprio ponto de vista. E também neste outro sentido: um ponto de vista é a escolha, voluntária ou involuntária, de uma perspectiva contra todas as outras; portanto, ver de um determinado modo é não ver de todos os outros modos possíveis. Trata-se de ver este filme, aqui e agora, contra todos os outros filmes possíveis, disponíveis, publicitados pelo «zeitgeist»; escolher a singularidade, a insuficiência. Em suma, escolher este desapossado contra as outras narrativas em torno. Mas esta pequena escolha é tudo o que cabe a um autor* (2012: 159).



Figura 1 – De parabel der blinden (A Parábola dos Cegos), 1568, Pieter Bruegel

Finalmente, é ainda relevante pensar na representação que cegueira tem tido no domínio da pintura já que foi tema de inúmeros quadros, sendo a Figura 1, um exemplo da cegueira enquanto fado, enquanto vida sem sentido que leva à demência e por fim à morte. Com esta representação, Bruegel mostra como vivemos «às cegas» ou inconscientemente, num mundo governado por cegos que eventualmente nos farão cair na cova.

2. Análise semântica dos filmes

Até aqui foram introduzidos vários conceitos teóricos que nos permitiram analisar a construção do conhecimento, a criação de significado e a influência da linguagem no pensamento. Também se procurou reflectir sobre o conceito de cegueira, mostrando como se comporta nas diferentes culturas e como é representado quer na literatura, quer no cinema e na pintura. Chegou, assim, o momento de apresentar os filmes em que será posta em prática a aplicabilidade da Linguística Cognitiva no processo de traduzir, mais precisamente a Metáfora e a Metonímia Conceptuais. No ponto dois serão apresentadas as histórias e as personagens de ambos os filmes, enquanto no ponto três serão demonstradas as estratégias de tradução acompanhadas de seus exemplos. O que se pretende neste ponto dois é principalmente a contextualização das falas traduzidas no ponto três.

2.1. *Ganz nah bei dir*

Ganz nah bei dir é uma comédia romântica com oitenta e oito minutos de duração, produzida pela Riva Film. Teve a sua estreia em Novembro de 2009 na Alemanha. É um filme da realizadora Almut Getto, que, entre outros, conta com a participação do guionista Speedy Defteros. É um filme exclusivamente de expressão alemã.

Ganz nah bei dir apresenta-nos uma história de amor entre duas personagens, cada uma com um tipo de fragilidade diferente, que, no decorrer da acção, vão alterar as suas vidas e aceitar-se como são. Esta história de amor parece ser, à primeira vista, impossível, mas as duas personagens apaixonam-se e ultrapassam as vicissitudes.

Almut Getto escolheu duas personagens opostas, a saber, uma é abafada pelo mundo dos que vêem e a outra abafada pelos que não querem ver. Por um lado, temos uma personagem que é metaforicamente cega, por outro, uma personagem realmente cega. A primeira rejeita ver a beleza da vida, a segunda ensina os outros a ver (opinião retirada de Programmkino, v. Referências Bibliográficas). Aqui trata-se de uma história de pessoas comuns, integradas na sociedade, com vidas estabelecidas e que, no entanto, apresentam dificuldades no seu relacionamento interpessoal. Apesar de Phillip, um dos protagonistas, ser uma pessoa anti-sociável, não é a única personagem deste filme a ter um comportamento peculiar, o que, em si, leva a questionar a definição de normalidade e de incapacidade.

Guetto confronta-nos invertendo a nossa expectativa em relação às personagens. Se estamos à espera de ver uma história em que a protagonista é uma pessoa frágil, por quem desenvolvemos à partida um sentimento de solidariedade por ser cega, cuja vida irá mudar para melhor após o encontro com um normovisual numa relação de poder em que o mais fraco é quem tem a deficiência física, em *Ganz nah bei dir* não é isso que acontece. A personagem invisual, Lina, é a personagem mais forte, enquanto Phillip, o normovisual, é uma pessoa tacanha, arrogante, esquisita e fria, que provoca em nós sentimentos de desprezo. Quer o empregado de mesa, quer os detectives que vão a casa de Phillip tratam-no com desdém e os seus colegas aproveitam-se da sua passividade para o sobrecarregarem de trabalho.

Neste filme, Guetto serve-se do tema da cegueira para falar do amor. O amor é cego. Mas o amor também é uma batalha, é uma força física, é magia (Lakoff, 2003: 49). É necessário sermos primeiro cegos, para depois conseguirmos ver a vida com um outro olhar. Deste modo, é Lina quem vem operar o milagre de curar Phillip da sua cegueira. Ao conhecer Lina, Phillip é levado a fechar os olhos para sentir a vida de uma outra maneira. Por aceitar o desafio, Phillip reconheceu o seu estado de cegueira e foi capaz de se apaixonar e de se despedir da sua vida passada com a qual já não se identificava.

O filme é simbólico na medida em que a cegueira física de Lina é transferida para Phillip e é ele quem acarreta características de incapacidade, dependência, vulnerabilidade,

ignorância, alienação, pessimismo, calamidade e imobilidade que, segundo Martins (2006: 27), correspondem às principais metáforas de cegueira.

A intenção do filme não é sensibilizar para os problemas das pessoas invisuais, pois Lina é uma mulher emancipada e autónoma. Pelo contrário, a cineasta elege um falso protótipo de cego – Lina – para despertar no espectador o seu conhecimento convencional de cegueira, o que irá certamente reconhecer em Phillip. Portanto, a cineasta usa este filme para transmitir a mensagem de que a cegueira psicológica existe e pode ser mais prejudicial do que a cegueira física.

2.2.1 Phillip e Lina

As duas personagens mais importantes nesta análise são Phillip e Lina, que são também as personagens principais do filme. Phillip trabalha num banco, onde tem a função de verificar se as notas são verdadeiras ou falsas. Vive sozinho com um cágado, Paul, o seu animal de estimação, e, além do seu psiquiatra, não tem mais nenhum outro contacto, nem com familiares, nem com amigos. Phillip é uma pessoa peculiar, que em todo o filme revela ter falta de filtros sociais. O seu *alter-ego* é Paul, como se pode ver na introdução do filme:

Os cágados são verdadeiros hedónicos. Pelo menos o Paul sabe viver. Quando alguma coisa não lhe agrada, recolhe-se simplesmente na sua carapaça. E aí, já ninguém pode nada contra ele. Uma carapaça assim deve ser como uma caverna. Só dependemos de nós. Lá fora, andam as pessoas infelizes de uma lado para o outro e dizem «Olha só o meu carro novo» ou «Estou tão loucamente apaixonado». Pois, felicidades! Que espectacular!». E depois? Depois magoam-se, separam-se, têm de vender o carro porque o divórcio é tão caro. E lá estão de novo no ponto de partida. Paul nunca iria participar em joguinhos desses¹⁰.

¹⁰ Tradução minha, no original: «Schildkröter sind echte Lebenskünstler. Paul kommt mit der Welt jedenfalls gut klar. Wenn ihm etwas nicht passt, zieht er einfach in seinen Panzer zurück. Dann kann ihm keiner mehr was. In so einem Panzer ist es sicher wie eine Höhle. Eines für sich. Draußen vor der Höfen, da rennen die ganzen unglücklichen Menschen rum und sagen «Guck mal mein neues Auto» oder «Ich bin ja so wahnsinnig verliebt».

Se por um lado, Phillip não quer fazer parte do jogo da vida, por outro, submete-se a uma terapia mostrando que está em crise. Também vai frequentemente a um bar de palco aberto, desejando secretamente actuar em público, tal como Buster Keaton, sem nunca se atrever a fazê-lo. Phillip é pessimista, preconceituoso, odeia o contacto físico e considera o amor ridículo, no fundo, porque tem medo de sofrer, porque não quer passar pelo abandono nem pela humilhação, tal como confessa ao seu psiquiatra:

*Muito bem, também não é bom. Quando está tudo muito bem, o perigo de voltar a estar mal é ainda maior. Por isso é que muito bem não é bom.*¹¹

Quanto à personagem de Lina, pode dizer-se que ela cumpre o papel inspirador de pessoa frágil que não se deixa derrubar pelos obstáculos: a cegueira que em milénios foi caracterizada de incapacitante e destrutiva, com Lina é entendida como uma força extraordinária e um raio de esperança. Lina é violoncelista, jovem, elegante e vivaz. Ela é invisual e o seu único instrumento de auxílio à locomoção é a sua bengala branca. Vive sozinha, tem uma banda de *jazz* e deseja vir a integrar o corpo de músicos da orquestra filarmónica. Lina é uma pessoa aberta, curiosa e impulsiva, que dá valor às coisas simples da vida, como um bom copo de vinho e uma boa conversa. É inteligente e sabe ter uma atitude positiva nas várias situações.

O encontro entre as duas personagens é inesperado e acidentado. Phillip vai a um bar à noite, por acaso, onde está a haver um concerto de *jazz*. Supõe-se que está à procura de contacto humano, de entabular uma conversa com alguém, mas, pelo contrário, quando se senta no bar cria automaticamente uma barreira física construída por mesas à sua volta. Senta-se sozinho a assistir ao concerto, mostrando que não quer ser incomodado. Para isso, Phillip escolheu o canto perto da casa de banho. Mas, no intervalo do concerto, Lina

Ach, Glück Wunsch! Ganz toll. Aber dann? Dann verletzten sie sich, trennen sich, das Auto müssen sie verkaufen, weil die Scheidung so teuer ist. Und schon sind sie wieder da, wo sie angefangen haben. Paul würde bei solchen Spielchen nie mitmachen.»

¹¹ Tradução minha, no original: «Zu gut ist ja auch nicht gut. Naja, wenn es zu gut geht, dann ist die Gefahr, dass es bald wieder schlecht geht größer. Deshalb ist zu gut nicht gut.»

aproveitou para ir à casa de banho e como não contava ter a passagem obstruída, foi contra a mesa de Phillip, o que desencadeou a seguinte conversa:

(a)

Lina: Desculpe. Peço imensa desculpa.

Phillip: Ora bolas.

Lina: Mudou a mesa de sítio? Ainda há pouco não estava aqui ninguém.

Phillip: Pois, inacreditável. E agora está aqui um homem sentado.

Mas que surpresa. Ninguém pode ser assim tão cego.

Lina: Pode sim. Eu sou.

Phillip: Se calhar, devia ter ficado em casa.

É mesmo perigoso. Não tem um cão?

Lina: Não, não tenho. E você também não.

Phillip: Como é que sabe?

Lina: Porque se tivesse não era um parvalhão.¹²

Desde aqui até ao momento em que Phillip realmente se apaixona por Lina e admite que quer ter uma relação com ela, em todos os encontros seguintes se vê a sua incapacidade de lidar com a cegueira. O comportamento de Phillip quando pergunta à Lina porque não tem um cão, quando se esconde dela através do seu silêncio, ou quando lhe oferece uns óculos escuros, leva a crer que a quer encaixar num protótipo de cego. Ele quer poder identificá-la

¹² Lina: Haben Sie den Tisch verrückt? Dort eben saß da noch niemand.

Phillip: Ja, unglaublich. Und jetzt sitzt dort ein Mann.

Was für eine Überraschung. So Blind kann keiner sein.

Lina: Doch. Ich.

Phillip: Sollten Sie vielleicht lieber zu Hause bleiben. Ist ja gefährlich. Haben Sie keinen Hund?

Lina: Nein, habe ich nicht. Und Sie haben auch keinen.

Phillip: Wo wollen Sie das wissen?

Lina: Sonst wären Sie nicht so einen Idiot.

pela sua deficiência física, mas Lina não é, de maneira nenhuma, esse protótipo de pessoa cega, uma vez que quebra todas as expectativas de Phillip a esse respeito.

Lina sabe quais são os estereótipos das pessoas invisuais, mas não lhes dá importância e até brinca com eles. Ela gosta de confundir as pessoas e de as deixar surpreendidas com a sua alegria e vivacidade. Numa das cenas no restaurante, quando Phillip entra numa discussão com o empregado de mesa, Lina levanta-se, ameaça o empregado e pede a Phillip para se irem embora. Ela estende a mão para a frente, mas Phillip está atrás dela, o que dá à cena um tom cómico e incomodativo ao mesmo tempo. Assim que Phillip pigarreia, Lina vai ter com ele e pergunta às pessoas para onde estão a olhar, como se conseguisse ver as suas caras incrédulas e isso dá-lhe um certo regozijo.

Lina consegue entender Phillip, mesmo quando ele só acena com a cabeça em sinal de resposta. Na cena em que ele falta ao compromisso, ela vai ter a sua casa e fica à espera que ele chegue, sentada à porta. Ao vê-la, Phillip dirige-se em bicos de pés para a entrada e tenta abrir a porta sem que ela se aperceba, mas ela ouve-o e sabe que só pode ser ele. Aqui diz-lhe: *Até posso ser cega, mas não sou parva*.¹³ Também quando Phillip lhe oferece os óculos escuros ela fica extremamente ofendida, pois Phillip dá a entender com aquele gesto que tem vergonha dela e que não entende o facto de ela ser cega, como se pode ver pelo rol de perguntas que Lina lhe faz:

(b)

Lina: Diz-me lá, tens vergonha de mim? Por eu ser cega?

Phillip: Não.

Lina: Tens algum problema com isso?

Phillip: Não.

Lina: Então porque me ofereces estes óculos estúpidos? ¹⁴

¹³ Tradução minha, no original: «Ich bin vielleicht blind, aber nicht blöd.»

¹⁴ Lina: Sag mal, schämst du dich für mich? Weil ich Blind bin?

Phillip: Nein.

Lina: Hast du ein Problem damit?

No final do filme, há uma cena encadeada em que Phillip esconde o dinheiro que tinha roubado ao banco, 60 mil euros, pendurando-o no tecto da sua casa para o poder secar, pois, com a ansiedade, tinha vomitado para cima do dinheiro, sujando-o, mas o tê-lo pendurado no tecto, mesmo que não tenha sido propositado, acabou por ser uma boa forma de esconder o dinheiro de Lina, que é, aliás, a única pessoa a frequentar a sua casa. No entanto, Lina acaba por encontrar o dinheiro e usa-o para comprar o violoncelo da Ramona. Sem saber ao certo quanto dinheiro é, entrega-o todo a Ramona e, temendo não ser o suficiente, desculpa-se e diz que quer muito ficar com o violoncelo. Ramona sabe perfeitamente que é mais do que o violoncelo vale, mas não diz nada e dá uma nota de troco a Lina, que encara a situação como um acto de compaixão e lhe agradece muito comovida. Phillip, ao descobrir que foi roubado por Lina, sente-se até aliviado e decide fechar os olhos à situação e não lhe cobrar o dinheiro de volta. Portanto, a cegueira de Lina, nesta situação, é emotiva, Ramona fica cega com o dinheiro e Phillip está cego de amores por Lina. É como se todos vivessem uma espécie de cegueira metafórica.

2.2. *Auf den zweiten Blick*

Auf den zweiten Blick é um filme de expressão alemã realizado e produzido pela realizadora Sheri Hagen. O filme tem uma duração de noventa e cinco minutos. Estreou-se no ano de 2012 em Berlim. Em parte, foi financiado por *Crowdfunding*, e foi também a *première* da realizadora no cinema.

Sheri Hagen conhecia a história de Kay, a radialista, e queria disseminá-la, debruçando-se sobre a temática da melancolia, solidão, o amor e a cegueira, o que nos permite considerar este filme como uma obra cinematográfica de inclusão.

O filme apresenta pessoas que passaram por experiências negativas, tais como um acidente, a perda de alguém próximo, a cegueira, o abandono e a exclusão. Pessoas que

Phillip: Nein.

Lina: Warum schenkst du mir denn so eine bescheuerte Brille?

vivem à sombra da vida, atormentadas pelo seu passado trágico, com um destino malfadado, pessoas invisíveis, a quem já nem sonhos restam. *Auf den zweiten Blick* remete para a expressão «amor à primeira vista», que, neste filme, se trata de um amor que aconteceu «à segunda vista». Foi um segundo olhar sobre a vida que o amor possibilitou, uma segunda oportunidade de viver sonhos com dignidade e autonomia. As personagens estão fragilizadas, com medo de voltar a sofrer, não sabem como se levantar para terem a vida com que sempre sonharam, pelo que o encontro entre elas ajuda-as a perceber esses medos e a superá-los.

A cegueira, neste filme, é física e real e oferece-nos a leitura do infortúnio e da calamidade resultantes de um acidente; da vulnerabilidade, alienação e loucura causadas pelo isolamento; do pessimismo e da reclusão no mundo das trevas; do negrume, da escuridão em relação ao presente e ao futuro; da imobilidade; da incapacidade; da dependência, o que irá desembocar num fim trágico, a morte. Contudo, neste filme, a morte está cronologicamente situada no passado e precisa de ser superada.

Esta história cinematográfica foi um pretexto para Hagen falar sobre pessoas com deficiência física e, ao mesmo tempo, sobre o amor, sobre formas de vencer medos, de aceitar a proximidade e a ajuda de alguém e, fundamentalmente, de o ser humano se aceitar a si próprio, partilhando a sua experiência pessoal. Também se centra sobre a questão da procura do contacto humano, que é muito importante para a vida. Apesar do seu tom triste, como um fado, uma característica muito comum nos filmes de expressão alemã, é um filme que pretende ser inspirador e renovador.

2.2.1 Kay, Falk, Pan, Till, Benjamin, Elena

O filme conta três histórias de amor muito semelhantes que têm como palco principal a cidade de Berlim. As personagens das três histórias não se conhecem, mas as suas vidas estão interligadas. Elas cruzam-se nas ruas de Berlim, comunicam entre si, embora não sabendo o quanto se influenciam umas às outras. Têm uma idade aproximada de 35 a 45

anos, sendo que todas partilham uma experiência traumática do passado. Todas precisam de o esquecer e de seguir com a vida em frente.

A primeira personagem é Kay, uma mulher jovem muito bonita, que sofreu um acidente de carro com o noivo, do qual ele saiu ileso, mas no qual ela perdeu a visão. Kay passou um ano sozinha no hospital a recuperar do acidente, abandonada pelo noivo, tentando perceber se alguma vez o iria voltar a ver. A vida de Kay foi interrompida por este acidente, mas, durante o período de recuperação, Kay aprendeu *braille* e a deslocar-se com uma bengala branca. No momento presente do filme, é uma pessoa revoltada, solitária e triste e muito orgulhosa, ao ponto de recusar qualquer ajuda de pessoas estranhas. É radialista de profissão e descreve a sua cegueira como «um nada leitoso¹⁵», ou seja, uma cegueira branca. Kay usa sempre óculos escuros e anda com uma bengala. Quanto à relação antiga de Kay, podemos interpretá-la como um amor cego, que a impedia de ver a verdadeira natureza egoísta do seu antigo companheiro, um falso amor, do qual foi despertada da pior maneira, ou seja, pelo abandono. Conhecer Falk foi um modo de expulsar a sua raiva, a sua desilusão, de reviver os seus medos e de os enfrentar.

Falk é uma outra personagem do filme, é normovisual e está apaixonado pela voz de Kay. Ele não a conhece pessoalmente, mas já lhe telefonou uma vez durante uma das suas emissões de rádio, e, certo dia, quando Kay chamou um táxi, foi Falk que a foi buscar. O encontro entre os dois foi um bocado atribulado de início, sendo que a presença de Falk se tornou muito importante para que Kay se libertasse da prisão em que a cegueira a colocou. Também importa saber sobre Falk que é viúvo e que tem uma filha pré-adolescente que se chama Carla. Carla é muito franca com Kay e essa atitude acaba por ajudar Kay a ultrapassar a sua solidão auto-imposta. No momento em que Falk e Kay têm o seu primeiro encontro e após a sua discussão na estrada, Falk pediu ajuda a uma mulher, que assistia a toda a situação, para que chamasse um outro táxi, a fim de que Kay pudesse chegar em segurança ao trabalho. Esta situação acabou por confirmar que muita da insegurança de Kay se deve

¹⁵ Tradução minha, no original «ein milchiges Nichts»

ao facto de não conseguir ver, de não conseguir retirar informações sobre Falk apenas pela sua aparência. É um acto puramente visual que fazemos de um modo quase que inconsciente no nosso dia-a-dia e que nos ajuda a saber como abordar a pessoa que está à nossa frente.

Uma outra personagem do filme é Pan, um homem jovem muito elegante, que trabalha como afinador de pianos. Ele tem uma deficiência visual que o torna praticamente cego e, por isso, anda sempre acompanhado da sua cadela-guia, Lilli. Pan é homossexual e deseja viver sem ter de esconder a sua orientação sexual. Mais do que uma aventura, procura alguém com quem ter uma relação estável, alguém com quem possa partilhar a vida. Além de afinador de pianos é também um excelente pianista. É através da sua profissão que conhece Till e a história de ambos é essencialmente uma história de afirmação pessoal.

Till é casado e vive com a mulher, mas a sua relação conjugal está numa fase crítica. Há um berço vazio na sala de jantar, o que dá a entender que talvez tenha havido uma criança nas suas vidas. Till toca piano e é dono de uma loja de antiguidades. Às vezes sai à noite sozinho e vai à procura de homens com quem possa ter relações sexuais. Aparentemente, a mulher desconhece essa orientação sexual do marido. Certo dia, decide chamar alguém para reparar o piano, pensando que será uma boa maneira de o marido recuperar a alegria de viver. É nesse momento que Pan e Till se conhecem. Ao afinar o piano, Pan toca uma peça que deixa Till surpreendido e apaixonado. Há, mais tarde, uma cena em que os dois estão seminus aos beijos no meio da sala, sentados ao piano, Lilli, a cadela, está deitada à entrada do apartamento e a mulher de Till chega. Assim que se apercebe do que está a acontecer, pede a Pan para sair, mas não o faz directamente. Pede que leve a sua cadela, ou nas suas palavras, o seu «saco de pulgas¹⁶» para fora dali. Por esta altura, Till resolve deixar a sua mulher e vai viver por uns tempos na sua loja de antiguidades.

Uma outra personagem do filme é Benjamin. Ele trabalha na rádio da central de táxis. É cego congénito e, na adolescência, por desejar muito ver a luz, desenvolveu uma doença psicológica, que o fez começar a ver pessoas que não existem. Aliás, ele fala com essas

¹⁶ Tradução minha, no original: «mit deinem Köter»

peessoas no trabalho e prepara-lhes o jantar, pois apesar de elas serem fruto da sua imaginação, ele tem-nas por pessoas reais. Preocupado, o chefe de Benjamin recomenda-lhe uma psicóloga chamada Elena, tentando, com isso, convencê-lo de que os seus amigos não são bons para ele. Benjamin e Pan são as únicas personagens invisuais que aceitam ajuda e que pedem ajuda a pessoas estranhas, possivelmente por serem as únicas pessoas com cegueira congénita nesta história. Benjamin fá-lo de um modo jocoso, às vezes, e até irónico. Veja-se o diálogo abaixo que acontece quando Benjamin vai ao consultório de Elena. Ele consegue chegar à rua certa, mas não consegue encontrar o edifício e ao sentir a presença de uma mulher perto de si, pede-lhe ajuda.

(c)

Benjamin: Desculpe. Bom dia. Estou à procura da casa número dois. Será que me pode dizer onde fica?

Senhora: (ao telemóvel) Espera um segundo. (para Benjamin) Tem de ir para o outro lado, é a segunda casa do lado direito.

Benjamin: Muito obrigado! Foi uma descrição muito útil. Faria o obséquo de me acompanhar num instante até lá? Atravessar uma rua sem semáforos é tão difícil para mim e tactear o número da casa também.

Senhora: (ao telemóvel) Tenho de desligar.

Benjamin: É muito simpático da sua parte, obrigado.

Senhora: Cuidado. Chegamos.

Benjamin: Muito obrigado. Não tem de quê. Agora oriento-me sozinho. Muito obrigado pelo seu gentil esforço.¹⁷

¹⁷ Benjamin: Entschuldigung?! Guten Tag. ich suche die Hausnummer 2.
Könnten sie mir bitte sagen, wo die ist?

Senhora: (am Handy) Warte mal!
(zu Benjamin) Sie müssen auf die andere Seite gehen. Das zweite Haus auf der rechten Seite.

Sinalize-se o modo como a mulher guia Benjamin para a direcção pretendida. Benjamin tem o braço direito estendido em frente e ela pega-lhe por uma ponta da manga. Dá a entender que tem medo de lhe tocar como se ele sofresse de uma doença contagiosa. As orientações que fornece são vazias quanto ao espaço e em nada ajudam Benjamin. Quando chegam, ela sente que cumpriu a sua missão deixando-o em frente à casa, sendo que Benjamin ainda precisaria de ajuda para encontrar a porta e a campainha da casa. Parece o jogo da cabra cega, que Benjamin já conhece e, talvez por isso, não fica desmotivado.

Elena, a personagem que resta para completar o filme, é psicóloga de profissão e sofre de retinopatia pigmentar, ou seja, padece de uma perda gradual de visão. No momento do filme, Elena está praticamente cega. Por um lado, ela sabe que está a cegar e pratica futebol com uma equipa de invisuais de modo a treinar a mobilidade e o equilíbrio, por outro, recusa-se a pegar na bengala branca e a aceitar a ajuda de outras pessoas. Elena tem várias atitudes estranhas, talvez devido à sua cegueira eclíptica, sendo a mais estranha o facto de tirar fotografias aos seus pacientes, quebrando à partida a sua confiança e o sigilo profissional. A intenção de Elena é a de poder analisar mais tarde, com a ajuda de uma lupa, o rosto dos seus pacientes. Mas este gesto deixa-os inseguros e desconfiados. Quer Pia, uma das suas pacientes, quer Jens, o seu colega de trabalho, maltratam-na e julgam-na, ao que Elena não reage bem. No entanto, aceita bem a ajuda de Benjamin. É Benjamin que a faz entender que a bengala branca não é um rótulo mas sim um par de olhos úteis: *algumas*

Benjamin: Dankeschön. Eine sehr hilfreiche Beschreibung. Wären Sie so freundlich und würden mich kurz da vorbeibringen? Das Überqueren einer Straße ohne Ampel ist sehr schwierig für mich und das ertasten der Hausnummer auch.

Senhora: (am Handy) Ich muss Schluss machen.

Benjamin: Das ist sehr freundlich, danke.

Senhora: Vorsicht. Da wären wir.

Benjamin: Vielen Dank! Nicht nötig. Ab jetzt komm ich alleine zurecht.

Vielen Dank für Ihre freundliche Mühe.

*peessoas precisam de óculos, e tu precisas de uma bengala*¹⁸. Para Elena, a bengala é um motivo de vergonha e, por isso, faz troça da sua real utilidade:

(d)

Senhora 3: Porque é que um cego precisa de uma bengala?

Elena: Para ser mais fácil puxá-lo quando estiver debaixo de um carro.¹⁹

Elena é a única personagem «invisual» do filme a quem ainda resta alguma visão, por se encontrar em fase de habituação à cegueira progressiva. Ao experimentar os efeitos incapacitantes da mesma, chega a afirmar que não quer ficar a depender de uma bengala. Veja-se o seguinte diálogo que tem com Benjamin:

(e)

Elena: Quando era pequena costumava ir à noite às escondidas para a varanda, deitava-me e ficava a ver as estrelas. Eu achava até que as estrelas seguravam o céu para ele não cair. Enfim, ia todas as noites para a varanda e contava as estrelas para proteger o mundo da queda do céu. Agora só consigo reconhecer pontos de luz desfocados. Não quero ficar dependente de um pau.

Elena: É assim o jogo da vida. Na verdade, apenas queria a minha independência, mas, em vez disso, ando agora com uma bengala na mão e um cego no braço.²⁰

¹⁸ Tradução minha, no original: «Die Einen brauchen eine Brille und du brauchst halt einen Blindenstock.»

¹⁹ Senhora 3: Warum braucht ein Blinder einen Stock?

Elena: Damit man ihn besser unter dem Auto hervorziehen kann.

²⁰ Elena: Als Kind legte ich mich nachts heimlich auf den Balkon und beobachtete die Sterne. Ich glaubte nämlich, dass alle Sterne den Himmel tragen würden, damit er nicht herunterfällt. Also, lag ich Nacht für Nacht da und zählte die Sterne, um die Welt vor dem Fall des Himmels zu schützen. Jetzt kann ich nur noch verschwommene Lichtpunkte erkennen. Ich will nicht von so einen Stück Stock abhängig sein!

Há outras situações em que Elena reage de um modo rude e pouco sociável por não admitir que está cega: quando não aceita a ajuda do empregado de mesa, quando Jens diz que ela devia usar uma bengala branca e quando no final corre para ir ter com o Benjamin, mas, incapaz de ver as pessoas à sua frente, acaba por atropelar uma criança.

Neste filme, Elena e Kay são as personagens que estão no limbo, as que guardam memória de terem tido visão e sofrem pela perda da mesma. Hagen compara, aqui, a perda de visão à perda do amor pela vida, do amor-próprio, do amor ao próximo. Contudo, os normovisuais que se aproximam de Pan e Kay são pessoas que entendem esta condição, pelo que não vêem a cegueira como um obstáculo. A linguagem que partilham é a da música, experiências passadas de perda e de abandono e isso é o que as une e as faz renascer.

3 Identificação dos processos cognitivos e sua tradução

Em pontos anteriores, foram abordadas não só questões tradutórias, bem como a posição da Linguística Cognitiva relativamente às mesmas. Aqui serão, apresentadas, em detalhe, as falas das personagens, os seus actos bem como a sua tradução para a língua portuguesa. Tal implica, em primeiro lugar, identificar os domínios cognitivos de ambos os filmes. Seguidamente, será feita uma comparação entre aquilo que é verbalizado e o que apenas é articulado em acções ou gestos, nos cenários e também nas entrelinhas dos filmes. Por fim, será feita uma exposição das estratégias de tradução usadas e também a sua eficácia e aplicabilidade em trabalhos do mesmo género. Sempre que necessário, as falas serão apresentadas lado a lado em formato bilingue, mas também podem ocorrer apenas numa das versões, sendo que, neste caso, a versão original ou traduzida poderá ser consultada em notas de rodapé.

Elena: So spielt das Leben, eigentlich wollte ich meine Unabhängigkeit. Stattdessen laufe ich jetzt am Blindenstock mit einem Blinden am Arm.

3.1. Cegueira falada

O primeiro filme, *Ganz nah bei dir* (GNBD), trata da relação de proximidade e distância, começando no próprio título. À letra entendido por «Muito próximo de ti», mostra bem aquilo que já foi referido no ponto 2 deste capítulo, a proximidade das duas personagens principais, não só fisicamente, como também em termos metafóricos. O *frame* principal do filme é o do jogo das escondidas, em que Phillip ora se esconde, ora se revela. Veja-se o diálogo (a) na página 64 e o diálogo (f) a seguir:

(f)

Lina: Onde está? Está a olhar para mim?

Phillip: Não é proibido, pois não?

Lina: Ah, é você. O senhor simpático da casa de banho.

Esteve a ouvir-nos?

Phillip: Estava mesmo de saída.

Lina: Leva-me a casa?

Phillip: Pensei que ainda queria beber um copo.

Lina: Pensei que não nos tinha ouvido.

Phillip: Não é perigoso para uma cega ir com um homem desconhecido?

Lina: É perigoso para uma mulher ir com um homem desconhecido.

Por isso é que agora vou sozinha. Adeus.

Phillip: Pensei que a devia levar a casa.

Lina: Já não é preciso, obrigada.

Além do mais, vivo já ao virar da esquina.

Phillip: Espere aí, espere. Assim não dá.

Pedi-me para a levar a casa e agora eu vou mesmo levá-la.²¹

²¹ Lina: Wo sind Sie? Starren Sie mich an?

Phillip: Das ist ja nicht verboten, oder?

Lina: Ach. Sie sind das. Der nette Herr vom Klo. Haben Sie uns belauscht?

Phillip: Ich wollte gerade gehen.

No jogo das escondidas, enquanto uma pessoa fecha os olhos e conta em voz alta, a outra pessoa esconde-se. Assim que termina de contar, a pessoa que estava a contar começa a procurar a pessoa escondida. Se a pessoa escondida se sentir à vontade, sai do seu esconderijo e vai tocar no ponto onde a outra pessoa estava a contar. Vence a pessoa que está à procura se encontrar a pessoa escondida, ou vence a pessoa escondida se conseguir livrar da pessoa que a procura. No diálogo (a), Phillip sente-se traído. Ele ainda não entrou no jogo e já está exposto. Lina, não o conseguindo ver, esbarra contra a sua mesa, rompendo, deste modo, a linha invisível que a separa de Phillip. Pelo contrário, no diálogo (f), Phillip já entrou no jogo. Ele sabe que Lina não o pode ver. Está escondido pela cegueira dela. Mesmo assim, Lina é informada da sua presença e desmascara-o. Este jogo repete-se em todo o filme. Se a cegueira de Lina serve de desculpa a Phillip para se manter escondido numa «carapaça», Lina aproveita-se do ponto cego de Phillip para o roubar: primeiro rouba-lhe o coração, depois rouba-lhe o dinheiro. Aqui, temos uma primeira metáfora de cegueira: CEGUEIRA É LADRA²².

Ainda em (a), temos vários aspectos para a caracterização das falas. O primeiro é a ironia, que está presente tanto no discurso de Lina, quanto no de Phillip, embora, em Lina, a ironia seja expressa de um modo subtil. Phillip é irónico ao dizer «Pois, inacreditável. E agora está aqui um homem sentado.» Ele apresenta os factos do que considera ser óbvio: ele estava ali sentado, e qualquer pessoa o podia ter visto. A ironia é que Lina não o viu porque é cega, tornando o significado figurado da expressão «Ninguém pode ser assim tão cego»

Lina: Bringen Sie mich nach Hause?

Phillip: Ich dachte, Sie wollten noch was trinken.

Lina: Ich dachte, Sie haben uns nicht belauscht.

Phillip: Ist es nicht gefährlich als Blinde mit einem fremden Mann mitzugehen?

Lina: Es ist Gefährlich als eine Frau mit einem fremden Mann mitzugehen.

Deshalb gehe ich auch jetzt alleine. Tschüss.

Phillip: Ich dachte, Ich soll Sie nach Hause bringen.

Lina: Hat sich erledigt. Danke. Außerdem wohne ich gleich um die Ecke.

Phillip: Moment, Moment. So geht das nicht. Sie haben mich gefragt und jetzt bringe ich Sie auch.

²² Cf. Parte I, Capítulo I, Ponto 5.3.

em significado literal. A resposta que Lina dá mais tarde, no mesmo diálogo, também é irónica ao dizer «Não, não tenho [um cão]. E você também não.» A ironia é uma forma de se dizer o contrário daquilo que se está verbalmente a expressar e também de tornar uma afirmação propositadamente ambígua. Normalmente, a ironia consegue camuflar a verdadeira intenção do acto locutório em ferir susceptibilidades, uma vez que pode ser desmentida.

O segundo aspecto é o perigo. Evitar o perigo é estar com atenção e, quando uma pessoa está de olhos fechados, não está atenta. Assim, uma pessoa que não vê o que está a fazer põe os outros em perigo e a si mesma. É isso, que Phillip expressa no diálogo (a) ao dizer a Lina que se é cega, devia ficar em casa. O problema de Lina, além de ser um perigo ambulante aos olhos de Phillip, é não estar devidamente sinalizada com uns óculos escuros ou, pelo menos, com um cão-guia para que ele a possa identificar. Temos assim mais uma metáfora de cegueira, nomeadamente CEGUEIRA É PERIGO.

O terceiro aspecto encontra-se no diálogo (f) que é o preconceito. O preconceito revela à partida uma imagem prototípica de uma generalização. Das generalizações são esperados determinados comportamentos. Assim, na afirmação «Não é perigoso para uma cega ir com um homem desconhecido», Phillip serve-se de um processo metonímico, nomeadamente CATEGORIA POR MEMBRO, para destacar o facto de Lina ser cega. A palavra «cega» deixa inferir que se trata de uma pessoa invisual do sexo feminino. É uma insinuação que Lina desfaz imediatamente ao responder «É perigoso para uma mulher ir com um homem desconhecido», já que a palavra «mulher» não inclui no seu significado a cegueira.

Adiante, uma outra característica no discurso de Phillip é a indelicadeza. Veja-se o diálogo (g). Tendo em conta que foi a primeira vez que Lina foi àquele restaurante e conseguiu chegar lá sozinha, Phillip poderia ter aceitado o pedido de desculpas de Lina, em que ela expressamente fala do seu atraso, mas optou por não o fazer.

(g)

Lina: Se calhar, estou muito atrasada.

Phillip: Não tem importância.

Se calhar, devias ter saído mais cedo.

Quero dizer, quando não se vê para onde se vai, se calhar é preciso planear melhor o tempo.

Lina: Guias-me para a mesa? ²³

O facto de Lina não ver por onde anda, por ser cega, é suficiente para Phillip deduzir que não tem noção do tempo. Phillip responsabiliza a cegueira por esse comportamento de Lina, assumindo que CEGUEIRA É LENTIDÃO.

No diálogo (h), temos uma anedota que quer Lina, quer o psiquiatra de Phillip consideram boa, mas como Phillip o demonstra, não é uma anedota lógica. O mesmo acontece no diálogo (j), onde Phillip expressa que as coisas devem ter um sentido, uma lógica, quando diz «Achas que faz algum sentido ser-se cego?» Portanto, por oposição à visão, que é representativa da racionalidade, a cegueira representa a irracionalidade, sendo aqui a metáfora CEGUEIRA É IRRACIONALIDADE.

(h)

Lina: Se fazes questão de me acompanhar, pelo menos diz alguma coisa.

Conheces esta: Um cego e um surdo fazem música de dança.

Diz o cego: Já estás a dançar?

Diz o surdo: como assim, já estamos a tocar?

Phillip: Não tem lógica nenhuma.

O surdo não ouve a música, mas ouve o que o cego diz.

Lina: Eu acho-a boa. ²⁴

²³ Lina: Ich bin vielleicht zu spät.

Phillip: Macht nichts.

Du hättest vielleicht früher los gehen. Ich meine, wenn man nicht sieht, wohin man geht, dann muss man sich vielleicht mehr Zeit einplanen.

Lina: Führst du mich zum Tisch?

²⁴ Lina: Wenn du mich unbedingt begleiten willst, kannst du auch etwas sagen.

Kennst du den: Ein Blinder und ein Tauber machen Tanzmusik.

Sagt der Blinder: Tanzt du schon?

Veja-se ainda no diálogo (h) a conceptualização de silêncio para Lina. Os sons são essenciais para que se consiga localizar e compreender o mundo. Deste modo, podemos dizer que SOLIDÃO É SILÊNCIO. Lina sabe que não está só, porque ouve os passos de Phillip ao seu lado, mas o seu silêncio incomoda-a.

A anedota contada em (h) aparece também no segundo filme, *Auf den zweiten Blick*, contada pelo Benjamin e pela Elena²⁵. Também neste filme, ela mantém o sentido figurado de irracionalidade, representando o disparate.

Um outro aspecto encontrado nas falas de Phillip é o negrume, o pessimismo. No diálogo (i), Lina chama a atenção dele para isso e em (j) desafia-o a experimentar a cegueira. Portanto, se em (i), CEGUEIRA É NEGRUME, em (j), CEGUEIRA É OBSTÁCULO.

No filme *Heart of a Dog*, já referido anteriormente, Laurie relembra o momento em que a sua cadela perdeu a visão para explicar como o único lugar onde corria livremente era junto à rebentação das ondas, por saber que aí não iria encontrar nenhum obstáculo. Esta referência salienta a metáfora da cegueira enquanto obstáculo.

(i)

Lina: Descreve-me o que vês.

Phillip: Onde?

Lina: Em qualquer sítio.

Phillip: A água é um autêntico lamaçal e, ali ao fundo, a sujidade amontoa-se.

Bem podes estar feliz por não teres de ver isto.

Lina: Porque é que és sempre tão, tão...

Phillip: Não sou nada.²⁶

Sagt der Tauber: Wie so, spielen wir schon?

Phillip: Ganz schon unlogisch.

Der Tauber hört die Musik nicht, aber was der Blinder sagt.

Lina: Ich finde den gut.

²⁵ Benjamin: Tanzen Sie schon?

Elena: Wieso? Spielen wir denn schon?

²⁶ Lina: Beschreibt mir was du siehst.

Phillip: Wo?

Quanto à metáfora do negrume, é verdade que Phillip vê, mas vê um mundo sujo e a sujidade é escura. Por sua vez, a escuridão é metáfora de tristeza, de pessimismo, é estar em baixo, é a ausência de luz, a noite, o fim do mundo, as trevas. As suas palavras expressam esse seu estado de espírito, em que ver é sofrer e não ver é ser feliz. Para Phillip, é como se não ver pudesse ser opcional. Fechar os olhos para as coisas más é poder imaginar um mundo melhor. Por este motivo, podemos dizer que em (i) há uma metonímia conceptual subjacente, que é POSSIBILIDADE POR REALIDADE. Ou seja, atrás da expressão «Bem podes estar feliz por não teres de ver isto» entende-se que a cegueira é uma possibilidade, uma escolha. Esta metonímia verifica-se também nas seguintes frases: «O que faria se pudesse ver por um dia?»²⁷; e «Fico feliz por não te poder ver»²⁸.

(j)

Lina: Fecha lá os olhos.

Phillip: Como assim?

Lina: Fecha lá.

Lina: Agora continua.

Phillip: Achas que faz algum sentido ser-se cego?

Lina: Nos dias bons.

Lina: Tudo bem?

Phillip: Sim.

Lina: Então? Aprendeste alguma coisa?

Phillip: Há tralha por todo o lado.

Lina: Irgendwo.

Phillip: Das Wasser ist eine einziger braune Brühe. Und da drauf den Dreck baut schon um.
Du kannst froh sein, dass du das nicht sehen musst.

Lina: Warum bist du immer so, so...

Phillip: Bin ich doch gar nicht.

²⁷ Was würden Sie machen, wenn Sie einen Tag lang sehen könnten?

²⁸ Ich bin froh, dass ich dich nicht sehen kann.

Lina: O facto de não veres as coisas, não quer dizer que elas não existam.²⁹

Note-se no diálogo (j), como Lina explica a existência do mundo antes de poder ser visto. Não é somente a partir da visão que se constrói o mundo, pelo menos, não foi assim para Lina.

Partimos agora para o diálogo que marca o culminar da tentativa de Phillip em tornar Lina uma pessoa realmente cega. Leia-se (k).

(k)

Lina: O que é?

Phillip: Abre aqui em cima, assim.

Põe-nos na cara, sim?

Atenção, quando disser três.

Um, dois, três.

Olha para mim.

Uau, lindo!

É uma pena não estar sol.

Lina: Diz-me lá, tens vergonha de mim?

Por ser cega?

Phillip: Não.

Lina: Tens algum problema com isso?

²⁹ Lina: Mach mal die Augen zu.

Phillip: Wieso?

Lina: Mach schon.

Lina: Jetzt weiter.

Phillip: Glaubst du es hat einen Sinn, Blind zu sein?

Lina: An guten Tagen.

Lina: Alles klar?

Phillip: Ja.

Lina: Und, was gelernt?

Phillip: Es steht überall Zeug um.

Lina: Nur weil du etwas nicht siehst, heißt es nicht, dass es nicht existiert.

Phillip: Não.

Lina: Então porque me ofereces estes óculos estúpidos?

Phillip: Olha que são bem bonitos.

São os mais bonitos que havia na loja.

Quero dizer, podia ter escolhido um modelo qualquer.

Estes são espectaculares.

Dei-me mesmo ao trabalho.

Lina: És a pessoa mais insensível que já alguma vez conheci.

Phillip: Fantástico.³⁰

O diálogo (k) é rico em conceptualizações de cegueira. Começando pelo facto de Phillip não entender Lina. Ele não percebe que ela não vê o sol, que a luz não a incomoda, que ela não consegue ver se uns óculos são bonitos ou feios. Ele simplesmente assume que ela não quer ver, de facto CEGUEIRA É NÃO QUERER VER. Depois, temos Lina que reconhece a conceptualização CEGUEIRA É VERGONHA, e sabe bem que os óculos escuros são comumente usados por pessoas invisuais. Temos, assim, duas perspectivas

³⁰ Lina: Was ist es denn?

Phillip: Macht mal auf hier so oben.

Ziehe mal auf, ja?

Achtung. Ich zähle das Drei.

Eins, zwei, drei.

Guck mich mal an.

Uau, toll.

So Schade, dass die Sonne nicht scheint.

Lina: Sag mal, schämst du dich für mich? Weil ich Blind bin?

Phillip: Nein.

Lina: Hast du ein Problem damit?

Phillip: Nein.

Lina: Warum schenkst du mir denn so eine bescheuerte Brille?

Phillip: Das ist eine echt schöne. Das ist die schönste, die in diesem Laden gab.

Ich meine, ich hätte ja irgend Modell nehmen können. Sie ist ja herrlich.

Ich habe mir echt Mühe gegeben.

Lina: Du bist der unsensibelste Wesen, den ich je begegnete.

Phillip: Toll.

de cegueira que chocam. Se Phillip fica aborrecido por Lina não agradecer o seu gesto atencioso, Lina fica aborrecida por Phillip ter um gesto tão pouco atencioso. Compare-se ainda o diálogo (b) com o diálogo (k), onde se pode retirar a conceptualização CEGUEIRA É ESTUPIDEZ. Quer neste filme, quer em *Auf den Zweiten Blick*, ocorrem as expressões «até posso ser cega» e «tenho olhos na cara» que significam «perceber o que está a acontecer», ao contrário da insinuação que as antecede. No diálogo (k) Lina transfere a metáfora CEGUEIRA É ESTUPIDEZ para os óculos escuros.

Passemos agora a analisar algumas falas de algumas das personagens do segundo filme, *Auf den zweiten Blick* (ADZB), começando por Elena e a sua primeira sessão com Pia no diálogo (l).

(l)

Elena: Olha para aqui.

Pronto, Pia, o que te traz até mim?

Tens irmãos?

Pia: Não.

Elena: Dás-te bem com os teus pais?

Dás-te bem com os teus p...?

Pia: Será que me pareço com um pedaço de queijo suíço, que pode simplesmente esburacar?

Está sempre a piscar os olhos porquê?

Elena: Eu faço isso?

Pia: Está a gozar comigo?³¹

³¹ Elena: Guckst Du mal her?

Okay Pia, was führt dich zu mir?!

Hast du Geschwister?

Pia: Nein.

Elena: Verstehst du dich mit deinen Eltern?

Verstehst du dich mit deinen Elt...?

Pia: Sehe ich aus wie ein Stück Schweizerkäse, dass man einfach so löchern kann?!

Was blinzeln Sie eigentlich immer so?

Elena: Tue ich das?

Pia: Wollen Sie mich verarschen?!

Neste diálogo, Pia está à procura de qualquer coisa para se defender de Elena, cujo piscar de olhos parece ser a primeira fragilidade a que Pia se agarra. Veja-se como ela cria uma imagem de um queijo para representar o que está a sentir: basta que lhe façam uns buracos é já a podem catalogar de queijo suíço. Quanto a Elena, parece não ter noção das suas próprias acções, ao questionar Pia sobre o piscar de olhos, em vez de admitir que o faz e explicar o motivo.

(m)

Elena: Água é o que eu mais preciso agora.

Já te disse milhões de vezes para fechares a gaveta depois de a usares. Toma atenção de uma vez por todas!

Jens: Elena, arranja mas é uma bengala branca.³²

Com o diálogo (m), temos a confirmação de que Elena está a cegar. Ao tentar encher o copo com água, Elena não vê a gaveta aberta e vai contra ela. O seu colega de trabalho, Jens, refere-se à bengala branca no sentido de explicar a Elena que está cega. Temos, assim, duas conceptualizações. A primeira é que CEGUEIRA É VULNERABILIDADE e a segunda é uma metonímia, BENGALA BRANCA POR CEGO, tal como anteriormente, ÓCULOS ESCUROS POR CEGO.

A bengala branca tem um significado antagónico, sendo que, por um lado, simboliza a autonomia e a independência das pessoas invisuais, mas, por outro, simboliza as próprias pessoas invisuais e a cegueira. A par do cão-guia, é a bengala branca que permite a mobilidade de uma pessoa cega. O treino da mobilidade é um processo que faz *apelo à cinestésica (a percepção dos movimentos do próprio corpo), ao sentido do tacto (no reconhecimento de pisos e no próprio uso da bengala), à audição (para identificar, por exemplo, a aproximação de um carro) e ao olfacto (o cheiro à porta de uma pastelaria pode*

³² Elena: Wasser kann ich jetzt auch gut gebrauchen.

Ich habe dir schon zimal gesagt, dass du die Tür nach Benutzung schließen sollst.

Jetzt merk es dir doch mal!

Jens: Elena. schaff dir einen Blindenstock an.

servir como forma de orientação) (Martins, 2006: 155). O orgulho da bengala branca mostra, ao mesmo tempo, a rejeição das representações paternalistas relativamente às experiências das pessoas cegas (Martins, 2006: 155). Assim, para uma pessoa normovisual, passar a usar uma bengala branca é tornar-se cego, sendo que os sentimentos associados a esse acto são de vergonha e impotência tal como descreve Lara, uma das pessoas entrevistadas por Martins (2006): «*Começar a usar a bengala foi algo de extremamente difícil, mas é algo de que muito me orgulho. Pensei: “o que é que é melhor? Ultrapassar isto e usar a bengala, ou andar aí a partir a cabeça todos os dias?”* [Quando comecei a usar a bengala] *pensava que estava toda a gente a olhar para mim!*» (apud Martins, 2006: 152-153). Portanto, para Lara, o passo mais decisivo na aceitação da condição de cega, não foi aprender *braille*, mas sim passar a usar a bengala branca. O mesmo acontece com Elena neste filme. Releia-se a afirmação de Elena no diálogo (e), na página 68, em que, também para ela, passar a usar uma bengala é perder a sua independência. Desta maneira, conseguimos mais uma conceptualização, CEGUEIRA É DEPENDÊNCIA.

Adiante, temos o diálogo mais dramático do filme, em que Kay resolve sair do táxi de Falk em andamento para fugir dele. Aqui o sentimento presente é o medo. Kay teme o que não pode ver, por exemplo, a imagem de Falk. Com certeza, réstias do tempo em que podia ver. Leia-se o diálogo (n) a seguir:

(n)

Kay: Não quero confiar em si, quero sair. Imediatamente!

Não me toque. Não me deve tocar. Seu maluco, seu tarado, anda a seguir-me? Estou-me nas tintas para a sua confiança.

Desapareça! Não me toque! Não me deve tocar.

Falk: Meu, acalme-se de uma vez, não quero absolutamente nada de si. Só a quero ajudar, por amor de Deus. Ouça, agora tem de sair do meio da estrada ou ainda é atropelada.

Ouça, venha... eu não lhe volto a tocar, *okay*? Eu não lhe toco mais, prometo.

Kay: Eu não pedi a sua ajuda.

Falk: Venha, eu dou-lhe as orientações necessárias, só lhe peço que as siga.

Kay: A minha mala.

Falk: Está aqui. Os seus óculos.

Pára! Espera, espera um pouco, espera lá, meu!

Pronto, agora continue. Venha.

Okay, está quase a conseguir.

Está a ir muito bem, venha.

Agora só mais um passinho.

Muito bem, conseguiu.

Aqui, se faz favor, pode chamar outro táxi para esta senhora chegar em segurança ao trabalho? Ah, ela é cega.

Senhora 2: Tenho de ter algum cuidado especial?

Falk: Como assim? Que quer dizer com isso?

Senhora 2: Venha, tenho o carro aqui perto, posso levá-la aonde quiser.

Kay: Para a estação de jazz, se faz favor.

Senhora 2: Venha. Está a tremer.

Kay: Podia descrever-me aquele homem de há bocado?³³

³³ Kay: Ich will Ihnen nicht vertrauen, ich will aussteigen. Sofort!
Fassen Sie mich nicht an. Sie sollen mich nicht anfassen! Sie wahnsinniger, verrückter Stalker, ich scheiße auf ihr Vertrauen.
Hau ab! Fass mich nicht an! Sie sollen mich nicht anfassen.

Falk: Mann, jetzt beruhigen sie sich doch, ich will doch gar nichts von Ihnen. Ich will Ihnen nur helfen, verdammt noch mal. Hören Sie, Sie müssen jetzt runter von der Fahrbahn oder sie werden überfahren.
Hören Sie. Kommen Sie. ich werde Sie nicht mehr anfassen, okay? Ich fasse sie nicht mehr an, versprochen.

Kay: Ich habe sie nicht um Ihre Hilfe gebeten.

Falk: Kommen Sie, ich geb ihnen jetzt Richtungsanweisungen, aber ich bitte Sie, sie zu befolgen.

Kay: Meine Tasche.

Falk: Sie ist hier. Ihre Brille.
Halt! Warte mal, warte mal, warte doch mal, Mann!
So, jetzt kommen Sie weiter. kommen Sie. Okay, sie haben es gleich geschafft. Sie machen das gut, kommen Sie. Falk: Jetzt noch einen kleinen Schritt. Falk: Sehr gut, Sie haben es geschafft!
Hier könnten Sie bitte die Dame in ein anderes Taxi setzen, damit Sie sicher zur Arbeit kommt. Sie ist nämlich blind.

Senhora 2: Muss ich etwas Besonderes beachten?

Falk: Wieso, was meinen Sie denn?

Senhora 2: Kommen Sie. ich habe hier in der Nähe geparkt, wenn Sie wollen, kann ich Sie irgendwo hinbringen.

Kay: Zum Jazzsender bitte.

Senhora 2: Kommen Sie.

Neste diálogo, temos um crescendo de aspectos importantes para a conceptualização de cegueira. O primeiro é o toque. Para Falk é importante tocar em Kay, para que ela saiba onde ele está e para a poder ajudar. No entanto, para Kay, o toque é uma invasão do seu espaço. Ela não quer ser tocada, quer ser guiada. Normalmente, é a pessoa invisual que segura o braço da pessoa que presta auxílio e não o contrário. Na ausência da visão, o toque é o sentido principal de obtenção de informação. Talvez por isso, quando alguém força o toque, é como se estivesse a tapar os olhos da pessoa cega. Nesta cena, Kay está deitada no chão e gatinha até ao passeio com a ajuda das orientações de Falk. Como não tem a sua bengala, e não quer que Falk lhe toque, foi a forma que Kay encontrou, no momento, para perceber onde estava. Mais uma vez, vemos a vulnerabilidade a que uma pessoa invisual está exposta. A descrição da aparência de Falk dá-lhe, de certo modo, alguma segurança, como se, a partir dela, pudesse voltar a ter os seus juízos de valor. A principal conceptualização deste diálogo é CEGUEIRA É MONSTRO, isto é, algo que se teme, que aparece no escuro. Ao não podermos ver o monstro, não nos sabemos defender.

A desconfiança de Kay pode ter tido origem no abandono de Sebastian, o seu antigo noivo, como se pode ver no diálogo (o) abaixo, onde, aliás, Kay rejeita o amor de Falk.

(o)

Falk: Posso beijar-te?

Kay: Foi a última frase do Sebastian. Também era Inverno. O Sebastian tentou desviar-se de um javali. Eu perdi a vista e ele ficou com um arranhão. Trezentos e trinta e seis dias e oito horas. contei cada hora no hospital. Trezentos e trinta e seis dias para perceber que este nada leitoso não era um pesadelo, do qual eu podia simplesmente acordar. Sabes como é, quando estás à espera que o teu noivo chegue e te leve

Kay: Sie zittern ja!
Können Sie mir den Mann von eben da mal beschreiben?

pelo braço... longe da vista, longe do coração. Tu podes chamar-me um táxi.

Falk: Sinto muito.³⁴

No diálogo acima, há duas leituras que se sobressaem, nomeadamente que CEGUEIRA É VAZIO, portanto, as coisas deixam de existir por não se poderem ver, aqui caracterizada por um «nada leitoso». Também é vazia de sentimentos como o deixa perceber o provérbio «longe da vista, longe do coração». E ainda, que CEGUEIRA É PESADELO, um lugar de onde se quer sair.

(p)

Carla: Como é que sabe que estão aqui outras pessoas? Afinal a senhora é cega.

Kay: Olá, eu sou a Kay. Tens razão, sou cega como uma toupeira. Como te chamas?³⁵

Por fim, o diálogo (p) mostra-nos a conceptualização metonímica de CEGUEIRA POR ANIMAL. Se relacionarmos esta metonímia com o comportamento de Phillip, no filme GNBD, facilmente conseguimos imaginar Phillip como uma toupeira, escondido na sua toca (o banco) e a deslocar-se «cego», entre o trabalho e casa.

Como se pôde ver neste ponto, existem várias leituras conceptuais de cegueira representadas no discurso das personagens de ambos os filmes. As tabelas 9 e 10 reúnem as 15 metáforas e as 5 metonímias conceptuais identificadas.

³⁴ Falk: Darf ich dich küssen?

Kay: Das war Sebastians letzter Satz. Es war auch im Winter. Sebastian wollte einem Wildschwein ausweichen. Ich habe mein Augenblick verloren und er kam mit einer Schramme davon. 336 Tage und acht Stunden. Ich habe jede Stunde im Krankenhaus gezählt. 336 Tage um zu lernen, dass dieses milchige Nichts kein Albtraum ist, aus dem ich einfach so wieder aufwachen kann. Weisst du, wie das ist, wenn man auf seinen Verlobten wartet, dass er einen einfach nur in den Arm nimmt... aus dem Auge, aus dem Sinne. Du darfst mir ein Taxi rufen.

Falk: Es tut mir Leid.

³⁵ Carla: Woher wissen Sie, dass noch andere Menschen hier sind? Sie sind doch blind.

Kay: Hallo, ich bin Kay. Du hast recht, ich bin blind wie ein Maulwurf. Wie heißt du?

Metáfora Conceptual
CEGEUEIRA É LADRA
CEGUEIRA É PERIGO
CEGUEIRA É LENTIDÃO
CEGUEIRA É IRRACIONALIDADE
SOLIDÃO É SILÊNCIO
CEGUEIRA É NEGRUME
CEGUEIRA É OBSTÁCULO
CEGUEIRA É NÃO QUERER VER
CEGUEIRA É VERGONHA
CEGUEIRA É ESTUPIDEZ
CEGUEIRA É VULNERABILIDADE
CEGUEIRA É DEPENDÊNCIA
CEGUEIRA É MONSTRO
CEGUEIRA É VAZIO
CEGUEIRA É PESADELO

Tabela 9 – Síntese de algumas das metáforas conceptuais identificadas nos filmes

Metonímia Conceptual
CATEGORIA POR MEMBRO
POSSIBILIDADE POR REALIDADE
BENGALA BRANCA POR CEGO
ÓCULOS ESCUROS POR CEGO
ANIMAL POR CEGO

Tabela 10 – Síntese de algumas das metonímias conceptuais identificadas nos filmes

3.2. Cegueira representada

As personagens invisuais são-nos apresentadas ora usando uns óculos escuros, ora com uma bengala branca, ora acompanhadas de um cão-guia. Os óculos servem para proteger da hipersensibilidade à luz e os dois últimos instrumentos servem de auxílio à mobilidade. A novidade em GNBD é Lina não trazer nenhum desses instrumentos consigo na sua primeira entrada em cena, fazendo com que não seja possível perceber que é cega. No filme ADZB, no caso de Elena, a rejeição da bengala é representativa da negação da cegueira. Quanto a Pan, a única personagem invisual que tem um cão-guia, demonstra, por um lado, ter afecto pela sua cadela, mas, por outro, alguma revolta contra ela, pela maneira como se impõe e como a maltrata quando está aborrecido.

Relativamente ao comportamento das pessoas invisuais, com excepção de Lina, que gosta de correr, as outras personagens movem-se devagar e, por vezes, com dificuldade, nem sempre conseguindo desviar-se dos obstáculos. Elena e Kay são as que têm o comportamento mais exagerado. Começando pelo modo como Elena dá terapia aos seus pacientes. Para poder observar o rosto deles à lupa, tira-lhes sempre uma fotografia na primeira sessão. Os seus pacientes não reagem bem a este método, pois, de certa maneira, rompe, à partida, os laços de confiança com a terapeuta, uma vez que põe em causa o seu direito ao sigilo. Um outro comportamento invulgar é o modo irracional com que Elena recusa a ajuda dos outros. Quando o empregado de mesa tentou ajudá-la a encontrar o casaco e a vesti-lo, ela respondeu mal, tendo interpretado o gesto ao contrário: tem-no por ofensivo em vez de solidário. O que Elena replicou nessa situação foi: «Afinal tenho dois olhos na cara». Trata-se de uma expressão que figurativamente significa estar atento. Elena reage como se estivesse a ser acusada de falta de atenção. Também Kay rejeita a ajuda de pessoas estranhas, mostrando desconfiança e orgulho. A cegueira trouxe vários dissabores a Kay, nomeadamente o abandono do noivo ao descobrir que ela tinha perdido a visão. O seu noivo espezinhou-a fazendo-a sentir-se inferior pela sua cegueira. Quando Kay tenta fugir do táxi

de Falk, tem um comportamento exacerbado e quase animalesco ao deitar-se no chão para se poder arrastar até à berma da estrada.

Relativamente ao comportamento das pessoas normovisuais, há vários aspectos a considerar. O primeiro é a linguagem corporal de Phillip. É uma linguagem muito forte que praticamente substitui a sua linguagem verbal. Ao construir uma barreira de mesas à sua volta, Phillip mostra que não quer ser incomodado. Também quando verbaliza os seus pensamentos, Phillip mostra o seu desdém e a sua descrença nas pessoas em geral, ofendendo-as para que não o incomodem e expondo-as ao ridículo. Quando Phillip saltou para cima do empregado de mesa e lhe mordeu o braço, desceu ao nível da irracionalidade. Não conseguindo contra-argumentar com o empregado de mesa, optou por atacá-lo fisicamente. Há muitas cenas no filme em que Phillip opta por anuir ou acenar em vez de responder verbalmente, tal como as vezes em que o seu corpo expressa o contrário daquilo que ele diz. Todos estes detalhes, que são também comunicação, passam despercebidos a Lina, pois ela não os consegue ver. Somente quando Phillip resolve apresentar a sua peça de mímica favorita a Lina, que, aliás, é a primeira pessoa a assistir, é que esta linguagem se torna efectivamente ridícula. No entanto, apesar de não poder ver, Lina não censura a tentativa de Phillip em partilhar alguma coisa com ela, antes tenta percebê-la. De salientar, é também a forma como Phillip se esconde através do seu silêncio de Lina. Ele assume que pode estar à frente dela, mas se estiver calado, ela não vai notar a sua presença, o que não é verdade neste filme.

Para terminar, analisemos a música-tema do filme ADZB, com o seguinte refrão:

Hide your heart in deep repose

But your heart it always knows

That a rose is still a rose

Just beneath your doubts and fears

In the sweetness of your tears

Stirs a light and as it grows

*You behold a sleeping rose*³⁶

É um tema original de Reggie Moore e Cornelia Moore, que, no filme ADZB, é cantado por Kay. O que esta letra demonstra é que apesar de Kay esconder o seu coração numa espécie de sono para não ter de sentir e, assim, evitar o sofrimento, mesmo assim, há uma luz dentro de si, que simboliza esperança e uma rosa à espera de ser despertada. Esta letra remete não só para a música de Aretha Franklin³⁷, como também para o conto da bela adormecida que espera um beijo para que se quebre o seu feitiço.

De todas estas imagens, podem notar-se várias conceptualizações anteriormente abordadas como, por exemplo, a irracionalidade e a vulnerabilidade. Note-se ainda que, aqui, é possível descortinar duas novas imagens metafóricas. A primeira, tendo em conta que ambos os filmes decorrem no Inverno, é que CEGUEIRA É INVERNO. E a segunda, é que CEGUEIRA É PRISÃO. Esta última está relacionada com o modo como as personagens inusuais do filme ADZB se auto-enclausuram por medo e incompreensão.

Portanto, com esta análise, vimos que os actos, tal como as palavras, contêm significado essencialmente figurado.

3.3. Cegueira traduzida

Para darmos início à análise da tradução das falas, gostaria de retomar a questão do significado figurado e do significado literal, abordada na primeira parte desta dissertação³⁸. Relembro que o significado figurado surge principalmente nos conceitos abstractos, enquanto

³⁶ Tradução minha: Podes deitar o teu coração a dormir / Mas ele sempre saberá / Que uma rosa é uma rosa / À tona dos teus anseios e receios / Na doçura das tuas lágrimas / Acende-se uma luz que se difunde / Enquanto guardas uma rosa adormecida

³⁷ Álbum *A Rose is Still a Rose*, 1998.

³⁸ Cf. Parte I, Capítulo I, Ponto 5.3.

o significado literal nos objectos físicos. Na altura, vimos que a tradução de uma frase com significado figurado é sempre transferível em significado figurado para a língua de chegada. Ora observemos, então, os seguintes exemplos:

1. Brauche ich Hilfe? Ich habe ja schließlich zwei Augen im Kopf! Da ist er ja!
2. Keine Panik, wir sind gleich da. Ich habe meinen Esel wirklich gut unter Kontrolle, sie können mir ruhig vertrauen.
3. Sie blinde Kuh. Sie.
4. In ihrer Kindheit scheint einiges schief gelaufen zu sein.
5. Dein Chef glaubt, du hast einen Schuss.
6. Gehen Sie nach Sommer, wenn Sie immer wieder rennen wollen.
7. Ja. Ich war immer schon so. Sportlich.
8. Ein Tag ist auch viel zu kurz.
9. Und wenn das dir zu viel ist und du mich nicht mehr treffen willst, dann sag es einfach.
10. Habe ich eine Ewigkeit nicht mehr getrunken.
11. Du und ich, das kann ja nicht gut gehen.

Começando pelo exemplo 1, vemos, à partida, que a expressão idiomática «Augen im Kopf haben» foi interpretada literalmente, ou seja, a interlocutora refere-se aos seus dois olhos na cara, mantendo, no entanto, o significado figurado de «estar com atenção» e de poder procurar sozinha. Na tradução para português, tendo em conta que existe a mesma expressão idiomática, foi possível manter o significado figurado, mas também o significado literal da expressão metafórica da língua de partida. Veja-se: «Será que preciso de ajuda? Afinal tenho dois olhos na cara! Cá está ele.»

No exemplo 2, apenas existe significado figurado. Os conceitos *Panik*, *Esel* e *vertrauen* não fazem referência a nenhuma situação do mundo real, sendo tudo uma suposição. Aquilo que o interlocutor está a dizer, neste caso, pode ser parafraseado de «suponhamos que você está em pânico e que estamos montados num burro. Eu sei o que

estou a fazer, por isso pode confiar em mim». No entanto, a opção de tradução não passa por parafrasear a língua de partida, antes por uma tradução com adaptação sintáctica³⁹: «Sem pânico, estamos mesmo a chegar. Tenho boa mão nas rédeas do meu burro, confie em mim». O significado da língua de partida manteve-se, uma vez que foi possível usar o *frame* original de um carroceiro a conduzir uma carroça puxada por burros.

No terceiro exemplo, temos uma palavra composta que não é possível traduzir mantendo a referência ao mesmo animal da língua de partida (Kuh) na língua de chegada (cabra). Mesmo assim, o significado da língua de partida não se perde com a tradução. Nem numa, nem noutra, se trata de significado literal, nem sequer se entende a associação do significado figurado à palavra em si, a não ser a suposição de que as vacas cegas ou as cabras cegas se comportam da mesma maneira que as pessoas cegas, por oposição às toupeiras e aos morcegos, que são naturalmente cegos. A tradução para português é: «Sua cabra cega. Você».

Também o exemplo 4 contém unicamente significado figurado. Tal como «*schief laufen*», a expressão «correr mal» não remete para nenhum significado literal. Em «*schief laufen*» temos a ideia de «ir ao fundo» e em «correr mal» temos uma imagem de um percurso torto. Portanto, a tradução reflecte o esquema imagético EM BAIXO, também contido na

³⁹ Língua de partida (LP), Língua de chegada (LC)

Nas justificações recorre-se à nomenclatura das estratégias de tradução referidas em Pym (2013: 149-153), nomeadamente:

- Simplificação lexical: fazer o mesmo com menos palavras;
- Explicitação: clareza coesiva na passagem da língua de partida para a língua de chegada;
- Implicitação: o contrário de explicitação, ou seja, omissão por estar implícito nos lexemas usados;
- Adaptação: traduções consistentemente mais informais e oralizantes;
- Equalização: redução da oralidade de textos marcadamente orais e da erudição de textos marcadamente eruditos.

Entenda-se por tradução literal, uma tradução que respeita a semântica e a sintaxe do texto de partida, o que não implica que o significado original não seja figurativo; por oposição, a estratégia da adaptação sintáctica aplica-se quando a sintaxe da LP é alterada na LC, sendo que se mantém o sentido. Por exemplo, passagem do masculino para o feminino, mudança do tempo verbal, substantivação ou verbalização.

Ainda sobre a questão de se procurar obter o mesmo efeito na LC, veja-se a seguinte passagem em Pym (2013: 143): «as traduções devem criar nos seus leitores o mesmo efeito que os textos de partida têm nos leitores do original». Que, aliás, é o cerne da equivalência dinâmica em Nida (1964).

palavra «mal». O mal vem do inferno, que se encontra nas profundezas da terra. Veja-se: «Parece que houve alguma coisa que correu mal na sua infância».

Seguidamente, o exemplo 5 remete para dois *frames*: trabalho e loucura. A palavra «Chef» existe no contexto do trabalho, representa uma pessoa hierarquicamente acima de outra. A expressão «einen Schuss haben» remete para a imagem de uma bala a sair disparada sem sentido, tal como as ideias de uma pessoa nesta situação. Na língua de chegada, procurou manter-se o mesmo efeito e intenção locutória da língua de partida: «O teu chefe acha que não regulas bem».

No exemplo 6, até poderíamos supor que existe significado literal, uma vez que temos um referente no mundo real que é «Sommer» e um acontecimento real, que é o facto de terem corrido juntos. Porém, o que temos é uma metonímia, no primeiro caso: o nome do restaurante pelo restaurante em si. E uma série de outros significados omitidos. Suponhamos que o verdadeiro significado desta frase é: «Eu vou muitas vezes ao restaurante Sommer, por isso, é provável que me encontre lá. Gostei muito de correr consigo e gostaria de voltar a fazê-lo sempre que quiser». Se a interlocutora se tivesse expressado desta maneira, haveria significado literal quanto à acção. Como não foi o caso, penso que é importante manter a implicitação na tradução, para que o receptor possa fazer as suas inferências. Assim, a tradução é: «Apareça no Sommer sempre que quiser voltar a correr». Além do mais, a língua de chegada ganhou em significado metafórico com o recurso ao verbo «aparecer» no sentido de «mostrar-se», de «apresentar-se», apesar de não ser possível retroverter a mesma imagem para a língua de partida.

No exemplo 7, com as expressões deícticas *ich* e *so*, sabemos à partida que é necessário analisarmos bem a situação para conhecermos os respectivos referentes. Uma vez que o adjectivo predicativo em alemão não pede concordância com o sujeito, não é possível perceber o género do interlocutor. Na língua de chegada, essa informação tem de ser revelada, já que o predicado deve concordar em género e número com o sujeito. Além do mais, pela situação sabemos que esta afirmação não é verdadeira e que Phillip nem é uma pessoa atlética, nem era a isso que se referia quando questionou Lina se «foi sempre assim».

Ele referia-se ao facto de ela ser cega. A tradução portuguesa para este exemplo é: «Sim. Fui sempre assim. Atlético».

No exemplo 8, ficamos com a ideia de que os dias podem ser curtos ou longos, mas, na verdade, os dias estão divididos em 24 horas e têm sempre essa duração para todo o mundo ocidental. Daqui se retira que a interpretação da duração dos dias, bem como do tempo, é subjectiva. Como refere Evans (2006), o conceito do tempo é abstracto e, por isso, surge com a experiência introspectiva. Assim, numa afirmação aparentemente simples como em 8, temos uma série de inferências e suposições. Note-se que esta reflexão sobre o significado das frases é necessária para se poder fazer a opção de tradução mais adequada. Portanto, neste caso, a opção de tradução é a transferência da metáfora conceptual da língua de partida para a língua de chegada e não a tradução literal, como se poderia pensar com a tradução «Um dia também é demasiado curto».

No nono exemplo, gostaria de destacar a diferença entre o significado do verbo *treffen* na língua de partida e *ver* na língua de chegada. Admitindo que ambos os filmes partem do domínio conceptual de CEGUEIRA para a criação de todas as conceptualizações neles apresentadas, torna-se uma opção de tradução a utilização do léxico mais próximo do domínio conceptual chave. Deste modo, é possível cumprir com o significado chave dos filmes. A palavra «ver» inclui o significado de «encontrar-se com alguém» e adequa-se ao contexto geral do filme. Seguindo esta linha de pensamento, a tradução para português do exemplo 9 foi: «Se é demais para ti e não me queres voltar a ver, então simplesmente diz-me».

No exemplo 10, importa salientar o significado de *Ewigkeit*, neste contexto. À letra significa eterno, eternidade, contudo, de modo a manter o mesmo nível de oralidade na língua de chegada, optou-se, aqui, pela expressão «há séculos», ficando «Há séculos que não bebia». O significado figurado desta expressão cumpre com o significado da língua de partida. Este exemplo mostra como é possível traduzir significado literal em significado figurado sem, com isso, ser infiel à língua de partida.

Finalmente, o exemplo 11 é um caso de uma metáfora conceptual orientacional, como aliás, também se viu no exemplo 4. A metáfora subjacente ao significado figurado desta frase é **RELAÇÕES SÃO EM FRENTE**. A opção do verbo «dar» na língua de chegada remete para o significado de «terminar em algum sítio», como em «Os rios vão dar ao mar». A tradução portuguesa para este exemplo foi: «Tu e eu não pode dar certo».

Esta sequência de exemplos mostrou-nos de que modo a identificação de processos cognitivos nas falas e acções das personagens influencia a linguagem, isto é, conhecer os domínios cognitivos envolvidos num discurso, faz-nos escolher um determinado tipo de vocabulário e rejeitar outro. Além dos domínios cognitivos, existem outros factores que influenciam as opções de tradução, tais como a intenção, o contexto situacional, a mudança de foco, o efeito e a consistência.

Entre as estratégias mais usadas na tradução destes filmes estão a adaptação sintáctica, a adaptação (em termos de aproximação da oralidade), a tradução literal (na medida em que muitas das frases são curtas e podem ser traduzidas literalmente) e os processos da metáfora e metonímia conceptuais. Como pudemos ver, as estratégias da adaptação sintáctica e da tradução literal podem ser usadas com expressões metafóricas, por exemplo, em 8. Quer isto dizer, que tal como refere Kövecses (2010: 63), as metáforas são primeiramente conceptuais e só depois linguísticas.

Note-se também como o recurso à estratégia da metonímia foi mais frequente no filme GNBD, o que prova que está mais focado em questões de preconceito e de estereótipos do que o segundo filme analisado.

Outras estratégias usadas na tradução das falas foram a simplificação lexical e a implicitação, o que se deve à natureza morfossintáctica da língua alemã por oposição à natureza morfológica e derivacional da língua portuguesa. Também se recorreu à equalização, por exemplo, quando Falk diz «Ich will Ihnen nur helfen, verdammt noch mal». A oração sublinhada foi traduzida em português com «por amor de Deus» devido ao contexto situacional. Falk estava a tentar acalmar Kay e o uso de calão não era adequado à finalidade do discurso.

O que podemos retirar desta análise é que existem várias metáforas conceptuais na base do domínio cognitivo de cegueira, as quais influenciam a nossa construção do conhecimento do mundo e a nossa linguagem. Vimos ainda que os *frames* culturais de CEGUEIRA são semelhantes entre a cultura alemã e a cultura portuguesa.

O desafio desta tradução consistiu, assim, em manter os significados figurados da língua de partida na língua de chegada, procurando sempre reproduzir fielmente o discurso original. Por exemplo, tal passou por evitar mudar de foco, mesmo que a estrutura sintáctica após a tradução fosse estranha na língua de chegada. Se a tradução for aplicada em legendagem, o espectador não deverá sentir-se traído relativamente à fala original, devendo sempre seguir a mesma ordem de apresentação de ideias da língua de partida. O estilo da língua de chegada deverá, no entanto, permitir, a quem lê a legenda, um entendimento rápido ao mesmo tempo que dá espaço para a avaliação da sequência de imagens no ecrã.

Ultrapassadas as questões linguísticas, a leitura e visualização dos filmes levará, com certeza, o leitor português a concentrar-se nas questões da diferença cultural, principalmente pelo comportamento das personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O meu objectivo com esta dissertação era fazer uma análise empírica no sentido de demonstrar que a tradução é um processo essencialmente dotado de significado. Também era a minha intenção mostrar como se desconstrói o significado para que possa ser de novo reconstruído durante o processo de tradução.

Na primeira parte deste trabalho, foi possível fundamentar a perspectiva cognitivista de que a construção do nosso conhecimento é essencialmente visual, por exemplo, com o estudo de Sacks (1993). Ao mesmo tempo vimos que essa construção acontece independentemente do sentido da visão, o que prova que uma imagem metafórica não corresponde a uma imagem da realidade, mas sim a uma figuração ou representação por analogia à nossa experiência corporizada. Ora esta linha de pensamento contribuiu para se distinguir significado literal de significado figurado ou metafórico. A saber, em nenhum dos casos de tradução apresentados existiu significado literal *per se*, o que quer dizer que a linguagem é essencialmente figurativa. O recurso, por exemplo, à ironia, mostra como a intenção locutória não está literalmente representada na expressão verbalizada. Note-se ainda que a tradução à letra apenas existiu nas orações simples, sendo que, nas orações complexas, a língua de chegada exigiu uma adaptação sintáctica. Esta adaptação deu-se quer por o género das palavras variar de língua para língua, quer pela diferença nos aspectos verbais.

O entendimento do significado figurado e, especialmente, dos domínios cognitivos chave dos filmes aqui analisados, possibilitou uma selecção lexical adequada à intenção locutória. Tal remete-nos para a quarta premissa enunciada por Geeraerts (2006: 4-6) que diz que «o significado linguístico é baseado no uso e na experiência».

Também se viu que é possível recorrer à metáfora conceptual enquanto estratégia de tradução independentemente de ocorrer ou não na língua de partida. Quer isto dizer que o ganho da tradução não se dá somente pela imitação da estrutura e significado da língua de

partida, mas também no uso criativo da língua de chegada. Portanto, uma oração com significado figurado, que não contém em si uma expressão metafórica, poderá, contudo, ser traduzida por uma expressão metafórica.

Relativamente aos processos metonímicos aqui identificados, vimos que são mais frequentes no filme *Ganz nah bei dir* que em *Auf den zweiten Blick*. Estou certa de que tal se deve ao facto de o filme apresentar uma personagem que é o oposto daquilo que conhecemos como estereótipo de pessoa cega. Este filme pretende, pois, pôr em evidência a nossa conceptualização de cegueira a partir da desconstrução da mesma. Em termos da teoria da tradução, o acto de traduzir assemelha-se ao processo metonímico, na medida em que a língua de chegada vem substituir a língua de partida. Portanto, é uma língua a representar a outra, não por analogia mas por continuação, exercendo uma extensão da mesma, tal como um rio em direcção ao mar.

Assim, creio que a metáfora e a metonímia provaram ser verdadeiras ferramentas de tradução permitindo a passagem de uma língua para a outra, desde que as formas de pensamento, ou seja, neste caso, os preconceitos relativamente à cegueira sejam idênticos, o que se verifica.

Para terminar, acredito na importância desta dissertação para o desenvolvimento dos estudos da tradução cognitiva. O facto de ter demonstrado aqui a aplicabilidade da teoria da linguística cognitiva à prática de tradução, levou-me a perceber que este trabalho empírico é essencial para que se possa sair do âmbito da teoria e se possa iniciar o aperfeiçoamento da aplicação prática da mesma. Tal como no passado foi possível encontrar os universais sintácticos que permitiram a construção de ferramentas de apoio à tradução, é necessário definir, agora, os universais semânticos que irão possibilitar colmatar as actuais lacunas dessas mesmas ferramentas quanto à transferência de significado de uma língua para a outra. Desta maneira, estou certa de que esta dissertação conseguiu reunir os aspectos teóricos mais relevantes à prática da tradução cognitiva, possibilitando, assim, uma abertura para uma nova abordagem na discussão dos problemas de tradução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografias

ALMEIDA, Clotilde Maria *et al.* (2013). *Jogar Futebol com as Palavras*. Lisboa: Edições Colibri.

BARCELONA, Antonio (2012). *La metonimia conceptual*. In: Iraide Ibarretxe-Antuñano *et al.* (2012). *Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Anthropos Editorial, 123-146.

BARSALOU, Lawrence (1992). *Cognitive Psychology: An Overview for Cognitive Scientists*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum. In: Z. Kövecses (2006). *Language, Mind and Culture: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 29-30.

BASSNETT, Susan (2002). *Translation Studies*. London: Routledge, 3rd Ed.

BERNÁRDEZ, Enrique (2013). *A cognitive view on the role of culture in translation*. In: Ana Rojo e Iraide Ibarretxe-Antuñano (2013). *Cognitive Linguistics and Translation*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 313-338.

BRDAR, Mario e Rita Brdar-Szabó (2013). *Translating (by means of) metonymy*. In: Ana Rojo e Iraide Ibarretxe-Antuñano (2013). *Cognitive Linguistics and Translation*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 199-226.

CERVEL, Maria Sandra Peña (2012). *Los esquemas de imagen*. In: Iraide Ibarretxe-Antuñano *et al.* (2012). *Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Anthropos Editorial, 69-96.

DESCARTES, René (1667). *Discurso do Método e tratado das Paixões da Alma*. Tradução portuguesa, prefácio e notas de Newton de MACEDO. Lisboa: Livraria Sá da Costa. 4.^a Ed., 1961.

EIRAS, Pedro (2012). «Com os punhos fechados – o Cinema em José Miguel Silva» en *Aula de los Medios, Poesía, Cine y Fotografía en el Seminario Permanente Arcadia Babélica*. Ediciones Universidad de Salamanca.

EVANS, Vyvyan e Melanie Green (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

FILLMORE, Charles J. (2006). *Frame Semantics*. In: Dirk Geeraerts (2006). *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, 373-400.

GEERAERTS, D. (2006). *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, 1-28.

GULDIN, Rainer (2016). *Translation as Metaphor*. New York: Routledge.

IBARRETXE-ANTUÑANO, Iraide *et al.* (2012). *Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Anthropos Editorial.

JOHNSON, Mark (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. In: Vyvyan Evans e Melanie Green (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

JUSTO, José M. Miranda (2003). *Apresentação e Posfácio*. In: Friedrich Schleiermacher (2003). *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora, 9-20, 159-206.

KÖVECSES, Zoltan e Gunter Radden (1998). 'Metonymy: developing a cognitive linguistic view'. In: Vyvyan Evans e Melanie Green (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

KÖVECSES, Z. (2002). *Metaphor: a practical introduction*. Oxford: Oxford University Press.

KÖVECSES, Z. (2006). *Language, Mind and Culture: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

LANGACKER, Ronald (1987). *Foundations of Cognitive Grammar*. Volume I. Stanford, CA: Stanford University Press. In: Vyvyan Evans e Melanie Green (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

LAKOFF, George (1987). *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.

LAKOFF, George e Johnson, Mark (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books. In: Bruno Sena Martins (2006). «E se eu fosse cego?»: *Narrativas silenciadas da deficiência*. Coimbra: Edições Afrontamento.

LAKOFF, George e Mark Johnson (2003). 1.^a Ed. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (2001). *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Editorial Verbo.

MARTINS, Bruno Sena (2006). «E se eu fosse cego?»: *Narrativas silenciadas da deficiência*. Coimbra: Edições Afrontamento.

MARTINS, Bruno Sena (2013). *Sentido Sul: A Cegueira no Espírito do Lugar*. Coimbra: Edições Almedina.

NIDA, Eugene A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

PYM, Anthony (2013). *Teorias Contemporâneas da Tradução – Uma abordagem Pedagógica*. Tradução de Ana Maria Chaves, Eduarda Keating, Fernando Ferreira Alves. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 139-156, 261-292.

ROJO, Ana e Iraide Ibarretxe-Antuñano (2013). *Cognitive Linguistics and Translation*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 3-30.

Rosch, Eleanor (1977). *Human categorization*. In: Vyvyan Evans e Melanie Green (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos (1995). *Metáforas da Razão ou Economia Poética do Pensar Kantiano*. Fundação Calouste Gulbenkian.

SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003). *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto Editora.

SEARLE, John R. (1979). *Metaphor*. In: Andrew Ortony (1993), *Metaphor and Thought*. London: Cambridge University Press, 83-111 e In: Z. Kövecses (2006). *Language, Mind and Culture: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 184-189.

SIMON, Sherry (2012). *Cities in Translation – Intersections of Language and memory*. Routledge.

SORIANO, Cristina (2012). *La metáfora conceptual*. In: Iraide Ibarretxe-Antuñano et al. (2012). *Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Anthropos Editorial, 97-122.

WHORF, Benjamin L. (1956). *Language, Thought, and Reality*. John B. Carroll (ed.). Cambridge, MA: MIT Press. In: D. Geeraerts (2006). *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, 69-107.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1968). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução e apresentação de José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Editora da Universidade de São Paulo. Título Original: *Logisch-Philosophische Abhandlung*. Publicado em 1921 na revista *Annalen der Naturphilosophie* de Ostwald.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1978/2011). *Philosophische Untersuchungen*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2ª Ed. In: Clotilde Maria Almeida et al. (2013). *Jogar Futebol com as Palavras*. Lisboa: Edições Colibri, p. 17, nota de rodapé n.º 4.

Gramáticas e dicionários em papel

CUNHA, Celso, Lindley Cintra (2000). *Breve Gramática do Português Contemporâneo*. 13ª. Edição. Porto: Livraria Figueirinhas.

FARIA, Isabel Hub (2003). *Uso da Língua, Interação Verbal e Texto*. In: Maria Helena Mira Mateus et al., *Gramática da Língua Portuguesa* (2003). 5.ª Ed. Lisboa: Editorial Caminho, 55-122.

Dicionário da Língua Portuguesa (2004). Porto Editora.

Größwörterbuch Deutsch als Fremdsprache (2008). Berlin: Langenscheidt KG.

NUNES, Carmen e Leonor Sardinha (1999). *Vocabulário – Regime Preposicional de Verbos*. Lisboa: Plátano Editora, S.A.

PINTO, José M. De Castro (2011). *Novo Prontuário Ortográfico*. Lisboa: Plátano Editora, S.A.

Wörterbuch Synonyme (1999). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Gramáticas e dicionários na Internet

Ciberdúvidas: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt>>.

Duden: <<http://www.duden.de/>>.

Portal da Língua Portuguesa: <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/>>.

Priberam: <www.priberam.pt>.

Phrasen.com: <<http://www.phrasen.com/>>.

The free dictionary: <<http://www.thefreedictionary.com/>>.

Obras literárias

HORTA, Teresa (2014). *Meninas*. D. Quixote.

SARAMAGO, José (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Caminho.

Sítios da Internet

ALMEIDA, Victor, *João Villaret: Fado Falado*. Página consultada em 28 de Abril de 2016: <<http://natura.di.uminho.pt/~jj/musica/html/vilaret-fadoFalado.html>>.

Antena 1 (2016). “*É um atentado cego e covarde*” diz Marcelo Rebelo de Sousa. Página consultada em 22 de Março de 2016: <http://www.rtp.pt/noticias/pais/e-um-atentado-cego-e-covarde-diz-marcelo-rebelo-de-sousa_a905717>.

BRDAR, Mario e Rita Brdar-Szabó (2014). *Metonymies we (don't) translate by*. Argumentum 10, 232-247:

<http://epa.oszk.hu/00700/00791/00011/pdf/EPA00791_argumentum_2014_10_232-247.pdf>.

Ciberdúvidas da Língua Portuguesa (2005). *O significado de –eiro*. Página consultada em 22 de Abril de 2016: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-significado-de-eiro/16633>>.

Der Spiegel (1958). *PETER BRUEGEL – Diagnosen*. Página consultada em 28 de Abril de 2016: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41760918.html>>.

Eunice Marta no Ciberdúvidas da Língua Portuguesa (2009). *Metáfora, metonímia e sentido figurado*. Página consultada em 22 de Abril de 2016: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/metafora-metonimia-e-sentido-figurado/27003>>.

Monumentos desaparecidos (2014). *Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco (1825-1890)*. Página consultada em 28 de Abril de 2016: <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.pt/2014_01_01_archive.html>.

NEGREIROS, Almada (1948). *A Cegueira de Homero*. Página consultada em 28 de Abril de 2016: <<http://www.manancialvox.com/biblioteca/Almada-Negreiros-A-cegueira-de-Homero.txt>>.

Programmkino. *Ganz nah bei dir*. Página consultada em 28 de Abril de 2016: <<http://www.programmkino.de/content/links.php?id=1114>>.

SACKS, Oliver (1993). *A neurologist's Notebook: To see and not to see*. The New Yorker, May 10: <<http://www.willamette.edu/~mstewart/whatdoesitmean2see.pdf>>.

The free dictionary. Pesquisa por: *–ness*. Página consultada em 22 de Abril de 2016: <<http://www.thefreedictionary.com/-ness>>.

Lista de filmes

ANDERSON, Laurie (2015). *Heart of a Dog*. USA.

JENNINGS, Bryan S. (2014). *Beyond Sight: The Derek Rabelo Story*. USA.

RIBEIRO, Daniel (2014)., *Hoje eu quero voltar sozinho*. Brasil.

HAGEN, Sheri (2012). *Auf den zweiten Blick*. Deutschland.

GETTO, Almut (2009). *Ganz nah bei dir*. Deutschland.

TRIER, Lars von (2000). *Dancer in the Dark*. USA.

WINKLER, Irwin (1999). *At first Sight*. USA.

BREST, Martin (1992). *Scent of a Woman*. USA.